Doina Uricariu

ECORȘEURI

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

DOINA URICARIU

●

ECORȘEURI

Lui Laurel,

să ecorșeze ca în mod simbolic
această carte (știam odată ce în-
seamnă cuvîntul acesta și acuma
mi s-a ecorșat din memorie ☺)

de la Chiki și Chica

DOINA URICARIU

ECORȘEURI

STRUCTURI ȘI VALORI ALE POEZIEI ROMÂNEȘTI MODERNE

CARTEA ROMÂNEASCĂ

1989

Scanned with OKEN Scanner

LECTURI ÎN ECORȘEU: INDIRECTA SIMILITUDINE

Scanned with OKEN Scanner

ECORȘEUL — O VIAȚĂ SUBTERANĂ A LECTURII

O viață subterană se descoperă. Subtilă ca circulația sîngelui prin artere dar mai autentică decît mirajul globulelor, decît fumul atomilor în disoluție. Nu vreau să vorbesc despre lucrul orb al țesuturilor, procesul asimilării și al refuzului. Ci despre o halucinație, despre pasul de lup care amenință în cercuri elastice, ostile, deznădăjduite, cum ondulațiile apei.

Corpul își continuă jocul de astru indiferent: de la dreapta la stînga pendulat cu beție. Iluzia libertății, mitul prea iubit al omului a plecat din acest simulacru de mișcare dezlegată.

EMIL BOTTA

SURIZATORI JUPUITORI ȘI JUPUIȚI

Să ne gîndim la dorința pe care-o trezește ecorșeul [1], prin intervalul dintre epidermă și trup pe care-l creează, prin violenta separare a miezului de coajă. Șansa lecturii, ce se consideră pe sine un ecorșeu al operei, este să păstreze mereu un contact viu cu tot ce ține de corpul și corporalitatea limbajului artistic exercitînd un mod de a citi violent sau prin violentare ființa jupuită pe viu a textului. Separarea aceasta este seducătoare prin ea însăși, înscenînd o tensiune a dorinței. După Blanchot, „dorința este însăși separarea care se

face atrăgătoare, este intervalul ce devine *sensibil*, absența care se reîntoarce la prezență, este această întoarcere în care, atunci cînd totul a dispărut, în adîncul nopții, dispariția devine desime a umbrei ce face mai prezentă carnea și prezența devine mai grea și mai străină, fără nume și fără formă, și pe care n-o poți declara nici moartă nici vie, de unde își trag adevărul toate echivocurile dorinței". Între *textul operei, transformat într-un ecorșeu*, predîndu-se comentariului ca o ființă jupuită de epiderma multiplelor sensuri, și *textul critic, la rîndu-i un ecorșeu*, față de ceea ce va fi fost trupul viu al lecturii, înainte să devină mulaj ori carne vie, se naște o dublă dorință și o dublă separare, un interval dublu, sensibil și o dublă absență-prezență, căreia îi urmează o dublă reîntoarcere la prezență. E vorba de o trecere a umbrei (a reflectării) într-o carnalitate (realitate) mai grea și mai străină, care este mai mult decît comentariul, dorința comentariului, pulsiunile ei fără nume și fără formă. Două ecorșeuri stau față în față, opera lăsîndu-se citită (copiată) și comentariul operei lăsîndu-se parcurs, cercetat de însuși corpul operei jupuite.

Emanciparea pe care trebuie să și-o asigure ambele mulaje (ori ființe „de carne vie") pentru a plăsmui o scriitură viabilă, este imensă. Cea mai importantă se referă la respingerea condiției de material didactic.

Nici mai amplul ori mai restrînsul citat, împlinind ecorșeul lecturii, și nici comentariul critic încheiat, înfățișîndu-ni-se ca un mulaj a ceea ce reprezintă înțelegerea *turnată* a unei intuiții (urmărită pînă la ultimele ei consecințe, precum traseul unui nerv, ori joncțiunile unui ligament) nu merită să eșueze ca simulacre anatomice, fie ele și critice.

Ecorșeul critic la care ne gîndim, practicînd acest joc antidogmatic, al speculației libere, nu are nimic din lecția de anatomie rigidă, ori din disecția meticulos-școlărească. El ne-a fost sugerat de imaginile trecute în revistă de Roger Caillois [2] pentru a demonstra imixtiunea vicleană a fantasticului în ilustrațiile vechilor lucrări de medicină și chirurgie. Există în desenul lor un mod de a comunica informații ce amestecă tenacitatea

Scanned with OKEN Scanner

și scrupulozitatea cu ambiguitatea compoziției și discreția misterului. Scheletele și oamenii jupuiți apar în situații degajînd familiaritatea și naturaletea ființelor vii, mod de a pune deșertăciunea morții în paranteză. Aceste trupuri nu sînt lipsite de sensibilitate și, în ciuda supliciului ori inerției pe care-ar fi normal să le afișeze, se comportă familiar, firesc, neacordînd nici o importanță situației ce ar fi trebuit să le împiedice să acționeze cu atîta dezinvoltură. Mandino de Luzzi, la începutul secolului al XVI-lea, înfățișează într-o gravură un om în picioare ce ne ajută amabil să vedem mai bine unde se află inima, îndepărtîndu-și, de o parte și de alta, pielea de pe piept, cu aerul că n-ar simți nici o durere. Un altul, înfățișat de Julius Casserius, într-o serie de *Tabulae Anatomicae* din 1527, ne arată vintrele, ramificațiile nervilor și ale vaselor de sînge, ridicîndu-și pînă la bărbie, ca pe un veșmînt, pielea pîntecului. Peisajul-fundal al acestei imagini ce-ar trebui să ni se pară înspăimîntătoare are seninătatea unei *Bunevestiri.* La fel, nici o emoție nu cutremură chipul și corpul Sfîntului Bartolomeu, reprezentat de Michelangelo, în *Judecata de Apoi* ca un Preafericit [3], ținîndu-și pielea în care nu apare chipul lui, ci al pictorului, ca și cum ne-ar preveni că aceasta nu e propria lui reprezentare, ci modalitatea artistului de a-l înfățișa.

Într-un tratat de disecție de la 1543, *De dissectione partium corporis humani,* Charles Etienne ne înfățișează un bărbat cu partea superioară a trupului culcată pe-o masă, în așa fel încît să vedem, din față, secțiunea transversală a creierului, cu lobii și circumvoluțiunile scoase la iveală prin îndepărtarea bolții craniene. Nimic din mișcarea trupului nu trădează „martiriul" sau neființa și nici măcar efortul unei atari poziții nu chinuiește acest trup relaxat, arătîndu-și creierul ca pe o „grădină suspendată" și ținînd cu propria-i mînă planșa-legendă. Atitudinea decontractată, uneori cochetăria și poza, alteori destinderea și demnitatea și mereu o anumită ținută relaxată, surîzător-indiferentă în fața supliciului și a neființei, par să instituie implicit niște reguli ale cunoașterii. Ele sînt legate de o obligatorie înscenare, de o teatralitate necesară în orice exacerbare a inves-

Scanned with OKEN Scanner

tigaţiilor. Regia ni se impune şi din imaginea cu un om jupuit a lui J. Valverde. Bărbatul ce-şi ridică pielea ca pe o mască-trofeu, în care abia de se mai recunoaşte, ţine în mîna cealaltă chiar unealta cu care şi-a desprins epiderma, într-o poză exprimînd asumarea unui rol, o arătare impecabilă de sine. Într-un poem al lui Emil Botta, tipărit în 1939, în ciclul *Solie*, fără titlu [Cade piatra, copacul cade], există un asemenea tip de ecorşeu, reprezentat „printre verbine", ca şi imaginile anatomice la care ne-am referit, puse să evolueze printre norişori, în grădini, trăind condiţia lor de exponate pentru cultură, în plină ecloziune naturistă. Important este că tocmai ecorşeul va fi imaginea preluată pentru un poem scris în 1969 (după treizeci de ani), intitulat sarcastic *Folclor*. Acestea sînt versurile din 1939 :

> Uite, harta, sfîşiată-i bine :
> inima la sud printre verbine..
> Şi nordul, vai, nordul nu mai e !
> Fruntea-i sub ce zodie.

Şi ecorşeul păstrat pentru finalul poemului *Folclor* :

> Uite harta, sfîşiată-i bine.
> inima la sud, în rubine.
> doar nordul, vai, nordul nu mai e.

Trebuie să reţinem, însă, şi sensurile dezvoltate în *Folclor*, unde ecorşeul fiinţei, comparat cu o hartă geografică, nu face decît să accentueze diferenţa, minciuna unor identităţi contrafăcute, mistificarea la care e supus un privitor ignorînd atlasele, şi care ar putea să ia bietul şi jerpelitul curs al Amaradiei drept afluent al Tamisei. Pentru orice scenariu comparatist, fie el mai mult sau puţin academic, lectură ca ecorşeu (şi chiar infidelitatea lecturii, complăcîndu-se în exerciţii de neasemănare), „cearta" din poemul *Folclor* e un semnal şăgalnic de alarmă, invitîndu-ne la necesara circumspecţie faţă de jocurile analogiei. Multe asemănări pot să exprime doar un primitivism al gîndirii neajunse în faza diferenţierilor :

Scanned with OKEN Scanner

Și veni Amaradia,
jerpelita apă Amaradia,
nespălata de pe la noi
în păduchiosu-i sumari lichid.
Atunci am dat
cu strigătul de pământ,
țăndări făcîndu-l :
nu ești afluent al Tamisei,
se ramifică ea,
dar tu nu ești rămurea
din trunchiul ei
Amaradio, mincinoaso,
grandioaso în umilitate.
Oh, știu și eu
geografie de trei parale,
am și eu atlase, tratate
de geografie.
Uite harta, sfîșiată-i bine,
inima la sud, în rubine,
doar nordul, vai, nordul nu mai e.

Ecorșeurile aduse de Roger Caillois „în inima fantasticului", pentru ambiguitatea instaurată între cunoaștere și mistificare, între știință și artă, ne impresionează prin luxurianta splendoare și orgoliul cu care se expun. O impecabilă meticulozitate a redării anatomiei transformă lăuntrul ființei adus în afară într-un costum, eliminînd orice durere a spintecării pentru a reliefa mai ales armonia țesuturilor. Seninătatea miraculoasă a ființei ce abolește neființa, expunînd-o ca pe o iluzie la care consimte să participe, pare o mostră grațioasă, exorcizînd astfel orice impact al morbidului și monstruosului. Asemenea imagini resping, prin calitatea lor de ecorșeuri vii, ispita pozitivistă a anatomiilor, instrumentînd corpul operei, — fără viață, — pentru a-l supune învățării și copierii lui — în starea rigidă a prăfuitelor materiale didactice. Vivisecția la care participă trupurile pe care le analizăm e o autodisecție complice, practicată cu farmecul și eleganța unor corpuri ce sînt părtașe, astfel, la propria lor cunoaștere, curioase să se examineze în timp ce noi le examinăm. Aceste ecorșeuri par avide să se înțeleagă, pe măsură ce ne oferă, asemeni unor amfitrioni, ospitalitatea și privilegiul de a participa la un spectacol al ființei, plăcut, lipsit de suferință. Nepăsarea ecorșeului

față de condiția lui de „mort-viu", aerul somnolent-distrat, grațios-morbid al unor asemenea imagini, în care „știința veselă" îmbrățișează visul, sînt regăsibile într-un poem scris de Emil Botta, în 1934, intitulat sugestiv *Dispariție*. Vocea inconfundabilă din *Întunecatul April* e anunțată de acest poem, al cărui final, din nou ecorșeul, e preluat într-o poezie *Distratul*, aflată în ciclul *Vineri*. *Dispariție* desenează remarcabil confluența dintre vis (viața subterană a imaginarului) și ecorșeu (viața subterană a ființei, ca Natură și Cultură) :

În raiul somnului zac păduri,
izvoare și munți, uriași în rugăciune, [...]

Hoții pătrund aici prin chei mincinoase
clipind viclean, fluturi orbi de lumină.
Valea jefuită se deșteaptă [...]

În peștera somnului aluneci distrat,
visători fanatici ca melcii te sugrumă.
Degetele țes alene
pe spinii oaselor o piele de spumă. (s.n.) [...]

În *Distratul*, amintindu-ne de miraculosul lui Lewis Caroll din *Alice în țara minunilor*, ecorșeul („pe spinii oaselor") e pus în umbră de „pielea de spumă" ce-l acoperă. Ca „un frumos vestmînt", dar mai ales ca o mască, ascunzînd coborîrea în neființă, „pe valuri mormîntale" :

Dar vino, revino
distratule, fermecatule,
în casa broscuței,
în bordeiul de humă,
vino tu purtînd
pe spinii oaselor
o piele de spumă, (s.n.)
un frumos vestmînt.
Vino tu agale
pe valuri mormîntale.

Poemul *Mineral* din 1932 schițează un ecorșeu în flăcări, vădind combustiile vieții subterane, reprezentată, din nou, în relație cu somnul („Afluentul nervos, rădăcinile somnului") și cu „uraganul visului" aprinzînd „roza sîngelui" :

Scanned with OKEN Scanner

Afluentul nervos, rădăcinile somnului
au deschis uraganul, roza sîngelui
undeva, prin cămări,
prin parcul de foc al arterelor.

Ecorşeul plastic sau liric e regăsibil în actul critic ori hermeneutic ce refuză să abolească privilegiul vieţii şi al fanteziei, antrenînd analiza, comentariul şi „legenda" operei literare într-un soi de compoziţii sugestive şi dezinvolte de tipul celor cuprinse într-o *Musculorum Tabula, Physica sacra* ori *Tabulae anatomicae.*

LECTURA CA ECORŞEU

Analizată pe paradigme, privită cu ochiul complice-măritor al citatului relevant, pozînd pentru *studii* insolite, asemeni *Husarului* (ecorşeu desenat de Pietro Berretini într-o postură de aparat, ţinîndu-şi scutul ce reprezintă la rîndu-i bustul-ecorşeu al unui bărbat), opera ni se oferă ca un corp viu. Pentru a nu se simţi traumatizat de imixtiunea cunoaşterii ce-o disecă, trupul creaţiei are aerul că decupează singur din sine ceea ce noi am vrea să cunoaştem, oferindu-se cu nonşalanţă, familiaritate şi curtoazie, ba chiar afişînd o voluptate a pozei ce doreşte să-şi seducă privitorul. Actul seducerii se desfăşoară în ciuda intimităţii terifiante ori indecente. Textul îşi arată viaţa subterană, măruntaiele fiinţei. Se lasă jupuit de pielea ce asigura inviolabilitatea pudorii. Ecorşeul eliberează chiar impudoarea lecturii, provocînd-o, dar salvînd mereu, concomitent, firescul cunoaşterii. Privind ecorşeul operei, criticul nu rămîne prizonierul unui inventar de elemente inerte. Transformînd opera unui scriitor într-un ecorşeu după care încearcă să înveţe anatomia şi viaţa subterană a unui alt scriitor, el practică un comparatism de tip abisal, iar nu mimetic, şi poate fi condamnat oricînd pentru ireverenţă. Căci de cînd s-a pomenit să

Scanned with OKEN Scanner

tratăm valorile ca pe niște planșe pentru înțelegerea și aprofundarea altor valori, nu neapărat egale sau similare? Poate părea de aceea insolent și teribilist (există o adolescență imberbă și studioasă a lecturii), cîtă vreme cotrobăie prin «vintrele» scriiturii, urmărind arborescența «nervilor», textura «mușchilor» și palpitul sîngelui, în fine simetria «vertebrelor» și mereu acest schelet viu, în mișcare ce susține carnalitatea limbajului. El privește o anatomie mobilă, colocvială, participînd, chiar ea, la secțiuni în ființa scriiturii. Oricît de radicale și de violente ar fi, mergînd pînă la „jupuirea de viu", studiul osteologic, decapitarea ori amputarea discursului, aceste calme și surîzătoare disecții, nu știrbesc nimic din seninătatea și ironia pe care ne-o acordă ființa de hîrtie. E exemplar aerul serviabil-nepăsător al textului ce se oferă lecturii. Poemul se lasă tranșat de opțiunile noastre, cu siguranța vieții, creind iluzia abolirii ei momentane pentru a-și potența însăși vitalitatea, amenințată de indiferență și poncife.

Dacă pielea smulsă de pe trup va fi fost ziua lui, ecorșeul poate să releve noaptea ființei, umbra și abisalitatea. Un corp (un text), ținîndu-și pielea în mînă, resuscită prin această dezinvoltură insolită, o emancipare de sine, punîndu-se în raport, sub semnul unui non-raport și al unei scindări, cu acel *în afară* neatins, pînă la cruda desfoliere, decît de epiderma ființei (textului). A pune în contact *în lăuntrul* textului — ecorșeul lui — cu un *în afară* ce-l scrutează fără răgaz, e gestul ce asigură actului critic acea libertate de spirit, rîvnită și promovată în *Știința veselă* a lui Nietzsche. Aici corespondentul ecorșeului uman pare să fie peștera. Libertatea spiritului e înțeleasă ca un exercițiu al păstrării echilibrului pe coarda unor posibilități imperceptibile, culminînd în dansul pe buza abisului[4]. Straniul raport ce se stabilește, atît de familiar cu ceea ce nu se lasă locuit — ecorșeul — în timp ce pielea se lasă locuită de el, astfel umplîndu-se și rămînînd vie (spre deosebire de pielea umplută de paie a păpușilor sau de aceea întinsă peste un corp îmbălsămat) e un raport ce ne exclude fără încetare. El măsoară tocmai puterea și suveranitatea actului critic și hermeneutic, posibi-

Scanned with OKEN Scanner

lităţile lecturii. Lipsit de pielea care ne dă prima certitudine — un corp frumos sau urît, bătrîn sau tînăr şi depăşind primul şoc în faţa nudului, ca operă sau rit al adevărului gol sau al goalei minciuni ce ni se arată, ecorşeul textului ne eliberează mai uşor de dorinţa aflării unui sprijin ori certitudini imediate, atrăgîndu-ne spre acest hăţiş al lăuntrului, ce ascunde atîtea taine. Supliciul firesc la care-l supunem ne obligă să delimităm precis *ecorşeul critic de anatomia criticii*, pentru că e vorba de cu totul altceva în acest contact cu un corp viu, jupuit de ceea ce-i asigura o etichetare grăbită, sub semnul unei estetici a realismului sau expresionismului, ş.a.m.d. Nici vorbă de „lecţia de anatomie" rembrandtiană, de acea horă de priviri în jurul trupului inert, supus unei pedante lecţii-disecţii.

Prin ecorşeul critic, cunoaşterea traversează vesel riscul absolut al morţii, acel exces de suspiciune şi suferinţă, renăscînd mai sensibilă, mai acerbă, posedînd un gust mai rafinat al jubilaţiei, o inocenţă secundară mai periculoasă în bucurie[5]. Esenţial pentru ecorşeul la care ne-am referit este aerul lui artist. Toate aceste *Tabulae anatomicae* şi *Physica sacra* au o cuceritoare forţă plastică şi poetizantă. Neaşteptatul contact cu o anatomie artistă, vizionară, lirică, ne seduce, decizînd asupra noastră, trezindu-ne dorinţa de a descoperi mereu noi lumi ale textului lăuntric, chiar organul tăcerii lui, învăţîndu-ne, obligîndu-ne, provocîndu-ne să ne înălţăm privirea şi mîinile spre noi contururi şi conturări. Dăruindu-ne mereu unui risc al limitei, edificînd noi concepte şi chiar un dincolo de concept, *lectura operei ca ecorşeu* şi *ecorşeul lecturii* multiplică gradele adevărului şi mai ales amplitudinea suportării acestuia, pînă la insuportabila gîndire a întoarcerilor, a străbaterii întregului cerc hermeneutic şi relansarea unor noi doze de adevăr. Critica devine astfel din cunoaştere creaţie şi, prin creaţie legiferează o nouă voinţă de cunoaştere şi de creaţie. Tipul de efracţie pe care-l realizează ecorşeul, o efracţie a adîncului şi o declinare a lui precum în celebrul poem al lui Mallarmé, *Déclinaison de l'abîme*, este esenţial pentru o dialectică a gîndirii şi voinţei interpretative, care nu se reduce doar la

Scanned with OKEN Scanner

gîndire și la voință. Pericolul acestor experiențe riscante și excesive în care viul poate să dispară, dimpreună cu adevărul pe care-l instituia, devenind din adevăr o ficțiune sau o fabulă critică, un vis sau chiar un coșmar, nu îndreptățește renunțarea, ci ne obligă la o atenție hipertrofiată, atingînd orizonturi microscopice, dar și exorbitant de largi. Lectura nu poate întîrzia lîngă un *aici* și un *acum* al operei, nefiind definitorie și prezentă, decît în măsura în care valorifică un *acolo* și un *atunci* al ei, un *departe* pentru ceea ce nu poate rămîne numai *aproape*, o *distanță* pentru ceva ce nu poate sucomba în proximitate. Lectura ca ecorșeu are meritul de a ne aduce aminte faptul că ceea ce poate fi gîndit este cu siguranță fictiv, într-un sens în care realul e fictiv, atrăgînd după sine eliberarea de orice dicotomie și decizie ultimă, evidențierea unui univers al artei care este un *altceva* al limbajului, un *alt fel* al rostirii, ireductibil la o unitate dătătoare de pace și acalmie. Lectura-ecorșeu caută opera, adîncurile ei aduse la suprafață, pentru a-și cuceri o nouă adîncime. Ea nu rîvnește fericirea acelui repaos, instalat după învățarea și cunoașterea anatomiei textului, stilului etc. Știința veselă și tragică pe care ne-o procură ecorșeurile, această cunoaștere mobilă și alegră, presupune o esențială înțelegere a modului în care respiră o anume operă și a spațiului deschis de posibilitățile ei de eschivă. Ea pune în relief o eliberare a stilului, a stilului care proclamă în egală măsură viața și scriitura, dar mai ales scriitura ca existență deplină și inconfundabilă a limbajului.

NOTE

[1] Ideea de a privi lectura ca un ecorșeu al operei a fost formulată în volumul nostru *Apocrife despre Emil Botta* I, Editura Cartea Românească, București, 1984, unde susțineam posibilitatea de a privi fragmentul unei opere sau o scriere aparținîndu-i ca ecorșeu. *Elogiul ipocriziei* poate fi cercetat ca un ecorșeu revelatoriu pentru cunoașterea operei emilbottiene. Dintotdeauna fragmentul ni s-a propus ca o propedeutică a întregului. În fond, toate „măștile" din poezia lui Emil Botta pot fi citite ca pielea jupuită pentru a se obține ecorșeul propriu-zis. Masca dezvăluie astfel esența. Și ecorșeul asigură un incognito. Printr-o impersonalizare a lăuntricului. Oricum, citatul revelator — ecorșeu sau fragment

Scanned with OKEN Scanner

de ecorșeu — evidențiază acea ipocrizie a textului de a se lăsa studiat *numai* prin morțile lui „vii", prin asemenea anatomii expuse ostentativ cu nonșalanța unor trupuri în viață.

[2] Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Editions Gallimard, 1965, traducere în limba română apărută la Editura Meridiane, București, 1971.

[3] Roger Caillois, *ed. cit.*, trad. românească, p. 64.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, ed. Colli-Montinari, tome VI, Paris, Gallimard, 1967, p. 233.

[5] *Idem, ibidem*, p. 18.

C-da 217 coala 2

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA EXPERIENȚELOR. EXPERIENȚA LITERATURII

Este cuminte, este un act caritabil să-mi amintesc de ritmuri, de succesiunea în ordinea aritmetică a fenomenelor. Ați spus, și este o plăcută surpriză: în *trecutul apropiat*. Eu, avînd parcă prestiința haosului, predilecția vădită pentru dezordine, pentru gînduri-epavă, eram înclinat să spun: an 1929, în viitorul apropiat.

Da, în 1929, eram la Cluj. Și *Strofa ultimă* — era de fapt — prima strofă, și anunța fuga, preludiul, periplul, care începea.

EMIL BOTTA

Sînt zugrav, pictor, fie și pictor sărman. Și pictam cu stîngăcia pe care doar zelul meu îndîrjit o întrecea, pictam o grotă, intrarea într-o grotă. Săpam greu, asudat de sîngele rece ca gheața. Săpam în stînca uriașă. Penelul meu de pictor devenise un instrument greoi, un tîrnăcop rudimentar. Și așa, am înlăturat stîncăria și am pictat intrarea în grotă. Apoi, împlinind un ceremonial, m-am înclinat respectuos în fața lunii, în fața soarelui, și am intrat în grota pe care o pictasem, în propriul meu tablou, atent fiind să nu iau vopseaua. Și din acea clipă nimeni nu a mai știut de mine. Tot eu, scriind *Întunecatul April* am intrat în pădure, m-am pierdut în labirintul, în dedalul pădurii și nimeni nu a mai știut de mine.

EMIL BOTTA

Scanned with OKEN Scanner

„DUPĂ EXEMPLUL LUI KIERKEGAARD", CUM SCRIA MIRCEA ELIADE...

Evitînd ceea ce s-ar numi identitatea rănită, fărîmiţată, a operei, nu putem desprinde procesul genezei stilului şi universului lui Emil Botta dintr-un spaţiu al creaţiei mai general, ce a contribuit cu siguranţă la configurarea propriei personalităţi. Emil Botta face parte din *Momentul 1933*, cum l-a numit G. Călinescu în *Istoria* sa [1]. El a intrat în literatură dimpreună cu această nouă generaţie, hrănită de o filosofie a neliniştii şi aventurii [2]. Miza noii generaţii a fost „literatura experienţelor", lucru pe care ni-l demonstrează nu doar cărţile ce vor apărea de-a lungul deceniului patru, ci şi mărturisirile de credinţă, care le-au însoţit, mai mult, jurnalele exponenţiale pentru această epocă, indiferent de perioada cînd au fost tipărite. Din *Les Promesses de l'équinoxe*, jurnalul lui Mircea Eliade [3], se conturează limpede legătura aproape exaltată, cu adînci motivaţii intelectuale, ce a existat între filosofia şi literatura anilor '30, legătură interesînd toate palierele cunoaşterii ce-şi propunea *complectudinismul*, resuscitînd, în plin secol XX, un program de Renaştere. *A l'exemple de Kierkegaard*, capitolul VII din *Promesses de l'équinoxe* [4], aşază mutaţiile spirituale şi existenţiale specifice, sub semnul lui Kierkegaard şi lucrul acesta confirmă certitudinea noastră privitoare la influenţa exercitată de filosoful danez asupra lui Emil Botta. Trecuse un secol de cînd danezul „se încurcase cu poeţii şi alţii de teapa asta", luîndu-şi un aer *foppishly* cum nota în *Jurnalul* început în 1834. Sarcasmul purtat prin cenacluri literare, precum bastonul şi ochelarii cu ramă, ca o modă a sufletului bravînd, şi extraordinara artă a conversaţiei rodiseră de-a lungul secolului ce trecuse. Marea lecţie a autorităţii fragmentului *(Miettes philosophiques)* se impusese, nu din pricina incapacităţii spiritului de a umple spaţii largi, ci din nevoia de a proteja fulgerul gîndirii, lumină evoluînd prin sincope, lumină-cutremur, lumină-bici, iar nu fundal sau nimb dăruit unor acalmii şi seninătăţi tutelare. Lumina-

Scanned with OKEN Scanner

prăpastie, lumina-falie a spiritului este aceea care-a impus fragmentarismul gîndirii, înălțarea și prăbușirea ei în cascadă, înlocuind adîncimile statornice și ierarhia nivelurilor din filosofia-sistem și ocean. Experimentalismul său, bazat pe polinimie și amphibologie, devenise un model, la fel ca și radiografia angoasei din *Tratatul disperării* sau *Teamă și cutremur*. Chiar sensurile liminale (peratologice) ale *repetiției* de de-limitare, prin acel „același lucru și totuși schimbare", născuseră o artă interogativă și o dialectică lăuntrică în stare să dea flăcării aparența ba chiar esența unei flori de gheață. „Florile sufletului meu sînt flori de gheață" spunea Kierkegaard, mărturisind o indisponibilitate, care nu este numai aceea a episodului cu Regine, retrăit de Mircea Eliade, după un secol alături de R., dar mai ales transformat într-un scenariu obsedant în romanele tinerei generații, kierkegaardiene, cel puțin prin relația dintre bărbat și femeie, prin repetarea la nesfîrșit a fugii de celălalt și a contrarierii oricărei investituri. Anton Holban nu prezintă în romanele sale decît un eros kierkegaardian și nu e singurul, dacă ne gîndim la romanul iubirii scris de Mircea Eliade sau Camil Petrescu, la toți acești intelectuali din proza vremii practicînd un donjuanism inițiatic al scindărilor și protecției. Din jurnalul lui Mircea Eliade se desprind combustia lecturilor și o nevoie de globalizări *(complectudinismul)* ce nu ne apare deloc incompatibilă cu un fragmentarism simfonic al existenței și scriiturii. Tinerii călătoresc, pun cap la cap Occidentul și Orientul, biciuindu-și acumulările lăuntrice, prin dezinvolte salturi de informație și de viață, îmbrățișînd lumea de la Ripon Street la Bhowanipore[5]. Parcurgerea tematicii abordate în conferințele de la Criterion e în măsură să ne sugereze efervescențe intelectuale vizînd un universalism și o deschidere spirituală ce depășesc o tutelă pînă mai ieri eminamente franceză sau doar occidentală a preocupărilor : Gandhi, Lenin, Charlie Chaplin, Proust, Gide, Freud, Bergson, Picasso, Stravinski, romanul românesc contemporan, arta modernă în România, Statele Unite și cultura americană, Asia. Ar mai fi de subliniat maieutica socratică a colocviilor intelec-

Scanned with OKEN Scanner

tuale provocate de noua generație, prezentată ca atare și în jurnalul lui Mircea Eliade : „Venind să asistăm la aceste colocvii, unde abordam pentru a dezbate apoi, subiectele cele mai diverse, publicul asista într-adevăr la un nou gen de dialog socratic. Scopul nostru nu se limita la informarea publicului, ci la trezirea lui, la confruntarea lui cu toate curentele de gîndire și, în final, la modificarea felului lui de a vedea și de a trăi lumea“ [6]. În fine jurnalul „en miettes“ scris mai tîrziu de Eugen Ionescu [7] nu face decît să ne sugereze combustiile interne ale scriitorilor români lansați în acea perioadă, aducînd în literatură un val de existențialism inconfundabil, febrilitatea unor tensiuni lăuntrice similare, daruri „tragice ale tinereții neliniștite“, cum au fost ele numite în manifestul „Crinul alb“. Și printre aceste «daruri», cel mai neliniștitor demers impus literaturii este acela de a depăși divorțul dintre ființă și gîndire, printr-o identificare ce va deveni însăși manifestarea existențialismului literaturii române din anii '30 : „Divorțul între ființă și gîndire. Gîndirea golită de ființă se usucă, se chircește. Căci gîndirea este expresia ființei, ea coincide cu ființa. Poți să vorbești fără să gîndești. Există pentru asta, la dispoziția noastră clișeele, adică automatismele. Nu e însă gîndire adevărată decît cea care trăiește“ [8]. Fragmentul acesta, mult mai blînd decît semnificațiile pe care le presupune pariul său, e așezat de Eugen Ionescu sub titlul de *Criza limbajului* și abia acum înțelegem sensurile existențiale și expresioniste din *Nu* sau acelea cuprinse într-un articol din *Facla*, intitulat *Contra literaturii*. Articolul nu trebuie citit ca o invectivă la adresa literaturii în general, ci ca un manifest în favoarea unei literaturi existențialiste, scriitură care trăiește și gîndire care trăiește, în același timp : „Iubesc numai cuvintele adevărate, izbucniri ale turburării interioare, — cuvintele simple și nude : «Mi-e frică», «Ador», «Mă doare», — mîngîierile și interjecțiile, cărora noi (din ce perversiune?) ne-am dezobișnuit să le acordăm sens și adevăr. Aceasta, fiindcă se confundă banalul [...] (expresia nu are nici un echivalent în viață, pentru că viața este unică și eternă) cu realul pe care nu îl

Scanned with OKEN Scanner

acopere tradiția nici unei discipline a culturii, a artei, a filosofiei. Din momentul cînd subtilizează sau speculează interjecția și țipătul pur (o integrare în Cultură, în Tehnică era de neîmpiedicat), poezia a devenit, — divertisment, — o simplă ocupație socială. Nu acordăm, hotărît, o însemnătate metafizică sau transcendentală literaturii.

A nuanța interjecția, țipătul, — semnifică o nonautenticitate, o înlăturare a emoției. Un joc futil al spiritului pe temele grave. Ea *(id est* literatura, poezia) a trădat realitatea. Mai mult, poate fi acuzată de pervertirea realității (nu prin sublimare sau depășire, — ci prin vulgarizare și futilizare), văzută prin această optică mecanică, literară. Optica literară, printr-o astfel de futilizare a Realului, — a creat viziunea banalului. Banal este sensul diminuat și superficial (exterior) al externului, al vieții. [...] Cei care nu pot să cunoască sau să trăiască decît falsa realitate a cărților — sunt triști, săraci, sterili. Neîmpliniți. Ca pe o minge sunt azvîrliți de literatură la viața pe care nu o recunosc, — și de viață, îndărăt, la sterilitatea livrescă."[9]

Să reparcurgem deci acele momente turbionare și autentice ale unei deveniri care subliniază legăturile adînci, existente între Emil Botta și scriitorii generației sale, confirmîndu-ne astfel intuiția unui existențialism românesc precipitat de contactul cu filosofia lui Kierkegaard sau a lui Nietzsche, dar și cu orizonturile orientale, septentrionale sau americane ale culturii. În ce-l privește pe Kierkegaard, cu totul alta ni se relevă a fi influența lui asupra lui Emil Botta, dacă ne gîndim că *Existența tragică* a lui D. D. Roșca era pusă de G. Călinescu [10] sub semnul danezului („Un kierkegaardian este D. D. Roșca în *Existența tragică*"), tot așa cum eseurile lui Emil Cioran sau cele ale lui Mircea Eliade erau socotite ca emanația tonului exaltat și a formei aforistice a lui Kierkegaard [11]. Chiar jurnalul de mai tîrziu al lui Eugen Ionescu, scris «en miettes», mărturisește implicit o afinitate care nu este doar una a scriiturii fărîmițate, cît a unei conștiințe scindate, pradă unor angoase atît de „lucide", de „prezente" și de „glaciale": „De mai multă vreme nu mai avusesem

o angoasă atît de lucidă, de prezentă, de glacială. Frica de neant. Cum să mă exprim, am pus mîinile pe pieptul meu ca să mă pot simți acolo mai bine; pe urmă am avut dintr-o dată senzația că tenebrele neantului începuseră deja să mă devore și că nu mai aveam deja picioare, pulpe, coapse; nu mai eram decît un trunchi pe care flăcările reci ale neantului îl mistuiau" [12]. Înainte de a parcurge acest drum al cunoașterii de sine, nu trebuie să uităm una dintre esențialele dimensiuni ale autenticismului promovat de literatura și conștiințele exponențiale pentru anii '30. Revelarea de sine e practicată ca o ascundere de sine. Demers fundamental pentru Kierkegaard, pentru Nietzsche. „Mă ascundeam, spuse omul, acesta e începutul drumului", va scrie mai tîrziu Eugen Ionescu în jurnalul său [13]. Și, într-adevăr, revelarea prin disimulare și mască va fi una din strategiile preferențiale ale scriitorilor ce s-au impus atunci, obligîndu-ne la o lectură de de-mascare a lăuntricului.

UN MARTOR FRATERNIZÎND: PRIMELE POEME EXPRESIONISTE

Emil Botta a debutat în *Bilete de papagal*, unde și-a publicat, în anul 1929, acele poeme inspirate de „faptul divers". În „cea mai mică foaie tipărită de la Gutenberg pînă azi", cum se definea revista scoasă de Arghezi, mai întîi zilnic și apoi săptămînal, versurile de început ale lui Emil Botta surprind prin tăietura expresionistă a imaginarului, prin acel cult al bunătății duse „pînă la extazul înaintea mizeriei și nimicniciei umane" [14]. *Strofă ultimă*, *Accident*, *Interior trist* și *Rătăciri* sînt poeme-protest și strigătul lor liric conține acea reîntoarcere la naturalism despre care vorbea Paul Fechter în volumul *Deutsche Dichtung der Gegenwart*, comentat în epocă de Ion Sân-Giorgiu [15].

„Turburarea interioară", pledoaria pentru cuvintele simple și nude, pentru interjecția și țipătul pur. accen-

Scanned with OKEN Scanner

tul pus pe însemnătatea metafizică și transcendentală a literaturii, foamea de autenticitate, de emoție, de realitate, aparțin întregii generații și dezvoltă un expresionism și un existențialism românesc, nestudiate încă la dimensiunile și valorile lor reale. În poemele de început, Emil Botta ni se înfățișează în ipostaza de prieten al lumii. Eul liric se smulge singurătății pentru a întîlni și împărți destinul general al unei umanități ultragiate. Perspectiva din *Strofă ultimă*, *Accident*, *Interior trist* și mai cu seamă din *Rătăciri* ne amintește de cartea ce i-a adus lui Franz Werfel notorietatea, e vorba de volumul *Der Weltfreund (Prietenul lumii)* scos în 1911, unde poetul este un *martor fraternizînd*:

Frate, o pasăre albă a trecut.
Vînturile s-au potolit
Și acum bat regulat.
Pînzele le-am înălțat
Și vezi-le cum tremură,
Aripi albe,
Plutim liniștit
Plutim frumos
Ca pe lacul din Lamartine...
Pămînt, iată, Pămînt!
...Dar toate sînt precum sînt
Și precum le știm,
Frate, frate, (s.n.)
Pînzele se înfășoară și cad.
Pasărea albă desigur a murit.
Și soarele a asfințit
Pentru că e beznă și frig.
Eu mă înalț la proră
Și strig:
„Hei...
Unde sîntem
Și încotro plutim?"

(Rătăciri)

Comentariile din articolul lui Ion Sân-Giorgiu (mediator avizat al expresionismului german) par a descrie chiar atmosfera de franciscanism social din primele poeme tipărite de Emil Botta, racordabile astfel la expresionismul ca strigăt de chemare al noii umanități. În faza debutului, poezia lui Emil Botta se lasă atrasă de un vizionarism etic ce depășește naturalismul, încorporîndu-l. *Strofă ultimă*, *Accident*, *Interior trist* și

Scanned with OKEN Scanner

Rătăciri sînt rezultatul unui decupaj violent al realului, smuls astfel efuziunilor sentimentale. Asprimea expresioniștilor și a poeților grupați sub emblema *noii realități (Die Neue Sachlichkeit)* atingea accente de-a dreptul extatice. Locul viziunii era ocupat de strigăte, de unde și pecetea de «O, Mensch-Literatur» aplicată poeziei lui Werfel, de pildă.

Poemele lui Botta sînt însă mai mult decît strigăte. Chiar și acest *Rătăciri*, unde se repetă un soi de țipăt fraternizînd: „Frate, frate". Naturalismul amar, pe alocuri cinic, mereu visceral („Spumă verde se ivise în colțul gurii") exprimă „o totală și deplină deromantizare a realității". Acumularea de atrocități confirmă remarca lui Paul Fechter, despărțind naturalismul expresionist de cel „clasic": „Ei au devenit naturaliști cu *un fanatism* (s.n.) pe care nu-l intimida nimic, pe lîngă care vechiul naturalism, așa-zisele vulgarități ale lui Zola și ale tînărului Hauptmann fac impresia unor lucruri blînde și inocente." Cîte detalii îngrozitoare în *Accident*. Versul crește dintr-o fervoare a privirii ce înregistrează cu o cruzime aproape extatică realitatea însîngerată:

Lucrătorii
au adunat trupul risipit
al lui Neculai Damaschin
și l-au reconstituit
O mînă și capul însîngerat
le-au găsit
sub sfărîmăturile fierbinți ale copacului,
un picior odihnea, sus,
pe firida unde oamenii își păstrau pîinea.
Lipseau, totuși, mîna cealaltă
și-un picior.
Și zadarnic le-au căutat.
Bătrîna mărunțică și chioară,
mama lui,
a refuzat să semneze procesul verbal
sub motiv
că nu-și recunoaște feciorul. [...]

Sînt căutate mereu vecinătățile sporind atrocitatea. Visceralitatea omenescului e surprinsă în chiar visceralitatea naturii („o mînă și capul însîngerat / le-au găsit sub sfărîmăturile fierbinți ale copacului"). Locul

Scanned with OKEN Scanner

morții se suprapune celui al hranei : „un picior odihnea, sus, / pe firida unde oamenii își păstrau pîinea". Detaliii morbide se amestecă pe un fundal, unde chiar viul este supus maladivului și disoluției. O bătrînă mărunțică și chioară participă la operația de reconstituire și recunoaștere a cadavrului. Imaginea devine o *Pietà* de-a dreptul grotescă, evocîndu-ne un martiriu al abatoarelor sau al condiției umane reduse la o tristă animalitate. Lirismul expresionistului Iwan Goll, tradus la noi de Ion Pillat, e regăsibil în poemul lui Botta, refăcînd și el, în versurile din *Accident* sau din *Strofă ultimă*, grotescul și cinismul notației ce coboară în pușcării, în abatoare, în spațiile captivității și ale morții însîngerate. Poezia *Interior trist*, mai melodramatică prin scenariu, se salvează printr-o ironie subțire, amintindu-ne de cîntecele de bar și de lirismul de *Tingel-tangel*, unind versurile de cabaret ale lui Wedekind și cronicile rimate ale lui Erich Kästner. Detaliile intime și cele ținînd de o mască a realității („Pe masa sa de toaletă, flaconul de parfum, pudra, / creionul pentru sprîncene / și cel pentru buze"), ca și numele fetei moarte, Félicité, (evocîndu-ne personajul principal din povestirea *Un suflet curat* de Flaubert), sînt amănunte ce dislocă, printr-un cinism căutat și o ironie binevenită, povestea altfel lacrimogenă. Colajul livresc va avea de altfel în opera lui Emil Botta un rol important, mergînd pînă la fantasticul crescut din interpolare și din citate dezvăluit nouă de Borges. În *Rătăciri*, citatul livresc e o sincopă salvatoare în reverie, potențînd, prin imprevizibil, o imagine altfel uzată liric :

Plutim liniștit,
Plutim frumos
Ca pe lacul lui Lamartine
Pămînt, iată, Pămînt !
...Dar toate sînt precum sînt
Și precum le știm.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul din 1932, *Spectru*, deschide o nouă etapă de creație. El pare să nu mai rețină nimic din „realismul" amar al debutului și, totuși, la o lectură mai atentă, regăsim același decupaj halucinant, același narcisism al privirii îndreptat spre dedublările sinelui. E vorba acum de o descindere în realitatea spectrală a visului, de o îmbrățișare a „întîmplărilor somnului", cum le-a numit Ion Vinea în *Paradisul suspinelor*. Stadiul oglinzii invocat de Lacan, ca o etapă formativă a funcției ludice, pătrunde în poezia lui Emil Botta pentru a rămîne o prezență tutelară. Un fragment din *Paradisul suspinelor* ne ajută să înțelegem cît de convergente vor fi fost artele poetice din anii aceia, cînd un text precum *Elogiul ipocriziei* de Emil Botta participa alături de nenumărate alte înfățișări ale literaturii la acel halou inconfundabil creat de adevărurile realului-ireal și de veridicitatea irealității-reale : „întîmplările somnului nu sînt fără însemnătate. Adevărul lor nu e mai puțin veridic decît al orelor de veghe. Cele două vieți, lumină și umbră, se obîrșesc în aceleași adîncuri."[16] Cele două strofe din *Spectru* descriu o călătorie lăuntrică, un soi de ardere angelic-luciferică a sinelui, premeditată, studiată parcă la rece. Căci visul și somnul, — „genialitatea supremă" cum îl socotea Kierkegaard — sînt instrumentate de moderni în folosul unei cunoașteri lucide, eliberate prin demersul psihanalizei lui Freud sau a lui Jung :

Fețele se duc, revin
prin oglinda care le înfioară calm
Stele naufragiate, monotone priviri
caută umbra tristului palm.

Astăzi,
plecat în mine însumi, arhanghel de clor,
văd ore cum cad, fructe ale depărtării.
Ochiul meu sumbru, egal tactului interior.
Spre un destin precis.

(Spectru)

Scanned with OKEN Scanner

Instrumentarea visului, ca o cunoaștere mai profundă, e mereu regăsibilă în proza, poezia și publicistica vremii, generînd un fantastic aparte care oscilează între expresionism și suprarealism, cînd nu încearcă, precum la Emil Botta, să fie realismul încăpățînat al „supranaturei", al unei naturi umane cu simțurile la paroxism. Vom regăsi obsesia visului în proza lui Mircea Eliade, scrisă cu o lucidă controlare a efectelor. În *Promesses de l'équinoxe* există adevărate fișe de observație ale unui demers artistic urmărind utilizarea visului pînă la ultimele lui consecințe. *Jurnalul* lui Eugen Ionescu, ce se constituie într-un document indirect asupra epocii, nu face decît să releve locul deținut de vis în trăire și în trăirea cunoașterii, visînd un absolut ce va ascuți chiar bisturiul limbajului, mai sigur, mai fin, mai penetrant în această chirurgie a eului pe care și-o asumă literatura: „Visez că mi se spune: Nu veți putea avea revelația, răspunsul la întrebările dumneavoastră decît prin vis. Va trebui să visați un vis. Adorm și în vis visez, în vis, că visez visul absolut. La trezie, adică treaz de-adevăratelea îmi aduc aminte că am visat că am visat dar nu îmi mai amintesc deloc de visul din vis, de *visul realității absolute* (s.n.), visul care explică totul." [17] Gîndirea nocturnă, gîndirea visului a fost în literatura anilor '30 o paradigmă fundamentală, depășind orice mondenități ale stilului și modelor estetice. Abisalitatea neliniștită a unei întregi generații a smuls visul condiției lui de spectru sau de recuzită teatrală pentru a-l situa în chiar miezul unei cunoașteri și trăiri nețărmurite. Visul a fost răpit romantismului pentru a fi dăruit unui realism, fortificat astfel, și obligat să-și plimbe oglinda stendhaliană de-a lungul unui drum forjat în interiorul ființei iar nu în afara ei. Sufletul rămînea „romantic", dar tehnica și „legenda" visării presupuneau nu o amorțire și o muzicalitate purificatoare, liniștitoare, o desprindere vindecătoare, ci inițierea exacerbată în adevărurile Nopții.

Pentru Eugen Ionescu, asemeni altor scriitori alături de care s-a impus în literatură, „nu există, poate, la drept vorbind conștient și inconștient. În vis, sînt conștient. E vorba simplamente, de o altă conștiință.

Scanned with OKEN Scanner

În vis sau știu că visez sau nu știu, e totuși inversul lucrurilor care-mi apare, sau profunzimea lor ; lucrurile se văd din interior ; perspectiva e diferită. E ca și cum lucrurile s-ar vedea nu de sus în jos ci de jos în sus, ca și cum ai fi în adîncul unei peșteri, între ziduri de munte și ca și cum ai observa, din adîncul peșterii, tot peretele pînă la creastă și pînă la cer. Noaptea, în vis, poți să vezi cel mai bine cerul. Se spune că visul e revelator [...] el revelă, el arată, el ascunde ceea ce arată ; ceea ce visul relevă, de-a lungul cenzurilor, de-a lungul simbolurilor, e tocmai ceea ce ascunde conștiința diurnă. Conștiința diurnă relevă ceea ce limbajul visului vrea să ascundă. Visul demistifică. Conștiința diurnă e pasională. Conștiința diurnă nu ne permite să știm care sînt rațiunile profunde ale actelor omenești, și ale gîndurilor omenești. Ea este suprafața [...] La rîndul ei conștiința onirică are nevoie să fie elucidată, interpretată de conștiința diurnă. [...] avem impresia că e vorba de două aspecte ale conștiinței, sau de două conștiințe, una reflectîndu-se în cealaltă, una explicîndu-se prin cealaltă, două conștiințe ce se demistifică reciproc. Înclin să cred totuși că limbajul visului e mai luminos decît celălalt, ceea ce exprimă este de o evidență indiscutabilă, vie ; gîndirea diurnă e mai în afara realității. Ea nu exprimă înlăuntrul."[18]

Chiar dacă paginile lui Eugen Ionescu sînt un *post-ludum* la ceea ce va fi fost sărbătoarea frenetică adusă în literatura română de această generație interbelică, ele traduc o căutare comună și mai ales o nevoie de autentic și de trăire vitală a scrisului, ce-și descoperă adîncimea prin vis, acel „mai luminos" și demistificat perete lăuntric al conștiinței.

Anotimpul visului nu este doar anotimpul lui Emil Botta, ci timpul exacerbat al conștiinței, luat în posesie de o generație de scriitori grăbiți să impună *veghea* și *luciditatea* patetică a ochiului ce „înlăuntru se deșteaptă", o cerebralitate hrănindu-se deopotrivă cu senzualitatea din nocturn. Moneda somnului hiperlucid din poemul *Anotimp*, tipărit în 1932, nu rămîne doar o efigie emil-bottiană :

Scanned with OKEN Scanner

Ducatul în oglindă, spre nord,
înşela uniforme privirile tale.
Mîna cînta ploile, vieţi
prin spaţiul cu efluvii senzuale.

Pe drumuri, în stînga, voci se desfac ;
aliantele triste, somnoroasa monadă.
Fii foarte atent la orele nopţii
cerul greu de stele să nu cadă.

Vigilenţa nocturnă („Fii foarte atent la orele nopţii"), vigilenţa în şi prin vis pare să fie încă una din aliantele spirituale specifice anilor '30. Să nu uităm că în 1929 a apărut volumul lui Blaga *Laudă somnului*, carte ce nu e doar un eşafodaj imaginar impresionant prin originala viziune a unui paradis în destrămare, ci şi emanaţia unei stări de spirit specifice, într-o vreme, pentru o întreagă categorie de intelectuali. Numai că volumul lui Blaga ne sugerează un fel de nocturn apolinic, îndepărtat cu cel puţin o emisferă de *Dionysos nyktelios* (Dionysos al nopţii) sub a cărui emblemă se află imaginarul emilbottian, eliadesc ori cel al lui Emil Cioran. Tot în 1929 a apărut *Brăţara nopţilor*, volumul de versuri al lui Ilarie Voronca, unde „sînt cîntate, în alt registru, somnul, visul, tenebrele, care scot la suprafaţă zăcămîntul obscur al sufletului" (Ovid S. Crohmălniceanu). În 1930 a văzut lumina tiparului volumul lui Ion Barbu *Joc secund*. Regăsim în poemele scrise de Emil Botta, în perioada 1932—1934, sfărîmături din timbrul şi sintaxa imaginară a primului ciclu din *Joc secund*. Uneori, urechea obişnuită cu poezia experienţelor avangardiste desfăşurate de cercul revistei „unu" pare a recunoaşte un sunet din placheta lui Virgil Gheorghiu *8—11—19* scoasă în 1930 sau din aceea a lui Saşa Pană de prozopoeme, intitulată *Diagrame*. Aceeaşi ureche respinge însă o apropiere a lui Emil Botta de Alexandru Philippide, căci volumul acestuia *Stînci fulgerate*, apărut în 1930, e clădit pe „antinomii violente" (Ovid S. Crohmălniceanu) pe un fel de tectonică de bazalt a antitezelor, ţinînd de un romantism stilistic. La Emil Botta această tectonică e cvasi-inexistentă, locul ei fiind luat, cum am văzut, de amphiboliile imaginare, de oximoronul socotit de Şerban Cioculescu

Scanned with OKEN Scanner

drept cheia lirismului său. În revista *Vremea*, unde Constantin Noica semna la rubrica *Notații*, vom întîlni în numărul din 27 martie 1930 celebrul *Salut în Novalis* scris de Ion Barbu pe marginea volumului *Stînci fulgerate* [19]. Citirea acestui text emblematic, a cronicilor literare semnate de Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, nu se poate să nu fi contribuit la modelarea conștiinței estetice a scriitorului tînăr, beneficiind numai în paginile revistei *Vremea* de contactul la zi, din mers, cu opera și gîndirea marilor ei colaboratori: H. P. Bengescu, Anton Holban, Dan Botta, Octavian Goga, Eugen Lovinescu, Vasile Lovinescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Ion Marin Sadoveanu, Pompiliu Constantinescu și G. Călinescu.

Evenimente semnificative și altele ținînd doar de flacăra unei sintagme, precum titlul romanului lui Fülop Miller *Dracul sfînt (Der heilige Teufel)*, povestind viața lui Rasputin, vor fi alcătuit rînd pe rînd aliaje imprevizibile și totuși regăsibile în scrisul lui Emil Botta. Să fii un tînăr contemporan avînd privilegiul de a trăi direct tipărirea volumului *Flori de mucigai* de Tudor Arghezi, (1931) descins din proza volumului *Poarta neagră* și din lirismul lui François Villon, nu poate rămîne un lucru fără urmări în descoperirea de sine. Mai ales cînd un singur an îți oferă atîtea semnificative momente ale literaturii române, precum volumul de versuri *Eulalii* de Dan Botta, cel de prozopoeme *Echinox arbitrar* al lui Sașa Pană, placheta *Transcendentalia* a lui Camil Petrescu sau producțiile „integraliste" ale lui Ilarie Voronca, tipărite sub titlul *Invitație la bal*. Dar, revenind la versurile lui Philippide din *Stînci fulgerate*, ne apare limpede că imaginarul elastic, bîntuit de fantasmele inconștientului, printr-o anulare a hotarelor dintre realitate și vis din *Paradisul suspinelor*, e mult mai aproape de Emil Botta. În fine, demonismul viziunii și viziunea demonicului, în întreaga lor distorsiune dureros-grațioasă, așa cum transpar din primele poeme scrise de Emil Botta, s-ar putea citi într-o paralelă cu volumul de eseuri scos în 1930 de Blaga sub titlul *Daimonion*, la editura „Societatea de mîine". Excludem de la început orice filiație, tocmai pentru a accentua

Scanned with OKEN Scanner

dimensiunile unui *Zeitgeist*. Un demonism aproape ermetic, în stil cvasi-barbian, e de aflat în poemele *Figură*, *Mineral* și *Centru*, păstrînd multe din atributele revelate teoretic de eseurile lui Blaga din *Daimonion*. Demonia ca pulsație a singurătății și depărtării, ca o ascultare a sinelui și magie a dublului surpat în oglinzi, demonia luxurii și a „florilor răului" baudelairiene, răzbate în poemul *Figură* :

Singuratecule, sterp os în formele depărtării
orbii ascultă ploaia tactului interior.
Cu fibroase degete ca plantele mării
țesătorii desfac cerul de foc

În oglinzi revine spiritul cocoșat
ochiul putrezit surpat în arcade.
Veghea noastră e un lux întunecat
cînd luna se întoarce, orizontal, pe fluvii.

Remarcabilă e strofa finală din poezia *Centru*, interesantă de altfel în întregime, prin cele cîteva nuclee imaginare specifice pentru lirismul lui Emil Botta : „memoria înecaților" ; „un trunchi atroce, crinul decapitaților", „parfumul de astre tîrzii". Aici apare pentru prima oară sintagma „Somnul e un exercițiu în abis" ce va fi reluată, într-un poem scris ulterior, *Aproape Novembre* :

Tăcere,
Somnul e un exercițiu în abis
și ploaia m-a informat despre duhuri :
timpul cade în statul acesta
miraculos, precis.

Ar mai fi de subliniat vecinătatea «miraculosului» și «precisului» din ultimul vers al poemului, proximitate care ni se pare simptomatică pentru întreaga poezie emilbottiană, ivită dintr-o insolită alianță a desenului sigur cu fascinația imponderabilului în reprezentare.

Originalitatea operei lui Emil Botta s-a constituit într-un spațiu artistic și cultural bogat în evenimente, dăruindu-i fiecare dintre ele ceva inefabil și greu de omis. În perioada septembrie 1930—iulie 1931 a apărut la București revista *Alge* care promova o li-

Scanned with OKEN Scanner

teratură suprarealistă, mizînd pe expresii șocante, iar lectura ei va fi contribuit mult-puțin la alchimia imaginară din *Întunecatul April*. În 1930, la sfîrșitul anului, Emil Botta a putut să citească, în revista *Capricorn*, editată de G. Călinescu la București, eseul acestuia *De disparitione angelorum*, oferindu-ne un pretext fertil pentru o eventuală discuție despre angelomania poetului, atît de liberă față de întreprinderile gîndiriste, față de stilizările iconografice din volumul lui Nichifor Crainic *Țara de peste veac*, apărut în 1931, în același an cu *Eulaliile* lui Dan Botta. Volumul lui Dan Botta, fratele mai tînărului Emil Botta, va fi prefațat de Ion Barbu și textul acestuia, *Veghea lui Roderick Uscher*, va trezi ecouri adînci.

Scriitorul tînăr Emil Botta are șansa de a se forma într-un spațiu și timp al literaturii române, dintre cele mai bogate și spectaculoase. În 1931 apare romanul lui C. Fîntîneru, analizînd, cum observa G. Călinescu în *Istoria...* sa, „psihologia incertă a generației noi, adică în fond a tînărului universal", dezvoltînd „o anume incoerență voită și o acceptare nepăsătoare a absurdului, în scopul de a da impresia unei înregistrări autentice a „vieții interioare", ceea ce „învăluie paginile cărții într-o aparență de hermetism."[20]

Constantin Fîntîneru va fi și singurul comentator al poetului ce se va referi la influența lui Kierkegaard. Tot el va comenta și „alegoria" lui Emil Botta scrisă în loc de prefață la volumul *Balamuc Palace Hotel*, cuprinzînd desenele lui George Voinescu. Romanul *Interior* nu mai exercită asupra noastră fascinația pe care a trezit-o la apariția lui, prin acel hățiș de neliniști metafizice și experiențe existențiale, prin structura lui de jurnal intim, scrutînd procesul de sedimentare al ființei și răul lăuntric, produs de o prea mare vitalitate. Un adevărat labirint de neliniști și interogații, absurdul, sentimentalismul, susceptibilitatea, ingenuitatea erotică, emoțiile metafizice sînt în măsură să ne edifice asupra mutațiilor petrecute în proza vremii. Mai mult decît atît, romanul *Interior* ne oferă o paradigmă pentru înțelegerea lui Emil Botta, căci un fragment din el se referă la *demonul-arlechin*, la *paro-*

C-da 217 coala 3

Scanned with OKEN Scanner

dia de demon tipic pentru agoniile moderne, avîndu-și o genealogie certă în „arătările lui Zarathustra", ca funambul sau bufon, și o paternitate la fel de convingătoare în „bufonadele" spiritului din scrierile lui Kierkegaard :

„— Știi secretul să ajungi mare scriitor ?

— Care e ?

— Să descoperi un demon nou, unul neștiut de nimeni.

— . . . .

— ...eu am descoperit *un demon nou*, numai al meu ; acesta luptă și cu divinitatea. Chiar așa cum îți spun. Numai că e *un demon arlechin, o parodie de demon* (s.n.) care face totuși ca spiritul să se rătăcească, să dea de regiuni ale vieții neumblate încă."

Cu totul altul este, într-adevăr, acest demon ai cărui profesori (profeți) nu sînt numai Blaga ori Vianu, ci alaiurile sătești ori druidice, măștile românești și ale grecilor ce n-o recunoșteau pe Pallas-Athena. Mentorul, atît de derizoriu numit, al acestor strălucitori tineri ce vor deveni mari valori ale culturii române, le-a insuflat demonia luării în răspăr a oricărei ispite de absolutizare și încremenire. Negația ca benefică arlechinadă.

• • •

În anul cînd s-a publicat *Interior*, Anton Holbau și-a tipărit romanul *O moarte care nu dovedește nimic*. În *Excelsior*[21], Eugen Ionescu va prezenta romanul lui Anton Holban ca o carte unde asistăm „la viața și la activitatea sterilă a personajului, într-o lume făcută, artificială, a lui, din care — ca dintr-un cerc închis sau dintr-un labirint — este nevoit ca să nu poată evada. Este ca un inutil mers pe aceleași căi bătute. Sărăcime de varietate. Monotonie și chin. (Nu poate fi decît un număr redus de perspective interioare). Autorul nu pune, dinafară, pe oameni să acționeze, ci, dinăuntru, activează un singur erou." Tot el identifică literatura lui Anton Holban cu „literatura unui singur personaj, integrîndu-l într-o serie ce merge de la *J. J.*

Scanned with OKEN Scanner

Rousseau, Benjamin Constant, Stendhal și Amiel pînă la Gide și Camil Petrescu". Anton Holban va fi nemulțumit de receptarea romanului, mai ales la nivelul autenticității și al problematicii morții. Într-un articol din *Ulise*, *Contribuții la specificul românesc*[22], va povesti că a citit elevilor săi la franceză *Sermon sur la mort* a lui Bossuet. Tot aici va accentua autenticitatea și adevărul căutat cu obstinație în roman: „Cred că *O moarte care nu dovedește nimic* are măcar un merit: că în timpul celor cinci ani în care am scris-o în cea mai perfectă singurătate, n-am *trișat* în nici un rînd."

Nemulțumirea lui nu face decît să reliefeze dominanta unei teme literare și o exponențialitate a literaturii, practicată ca document autentic, excluzînd orice compromis, orice tentație de a înșela, în favoarea esteticului de tip tradițional sau a rețetelor de succes. Toate acestea ne reamintesc că o ființă care *să nu trișeze* și care *să poată fi mîndră* era idealul unei întregi generații ce se folosește în atingerea tainicului țel de o multitudine de *înșelăciuni* și *umilități*. *Înșelăciunea* și *umilința* întru *adevăr* și *orgoliu* se regăsesc permanent la Emil Botta, îndreptîndu-ne spre o cu totul altă înțelegere a artificiului și strălucirii din poemele sale. Într-un număr din *Vremea*, apărut în luna martie a anului 1931, vom găsi, sub trei semnături de prestigiu, obsesia morții tratată mai mult sau mai puțin în spiritul lui André Gide. Victor Ion Popa semnează *Moartea, prietena mea*, iar H. P. Bengescu scrie despre *Una din formele contradictorii ale umilității* („vei urca încă o treaptă a ascensiunii în umilitate"). Să reținem această paradigmă și poză amintindu-ne de marele rol pe care-l va deține umilitatea, ca esență și aparență, în opera lui Emil Botta. În același număr, Anton Holban publică, pe pagina a patra, un mic eseu-profesiune de credință sub titlul *Cuvinte despre moarte*: „Există lucruri și mai strîns legate de noi și nu le observăm: *Moartea*. Nici măcar groaza că vom suporta-o nu ne dezmorțește [...]. A gusta moartea (cu spaimă sau cu deliciu, în orice caz a fi impregnat de ea) este un talent special, și oamenii talentați sînt rari."[23]

Obsesia morții este un leitmotiv al meditației existențialiste, fiind regăsibilă în literatura anilor '30, în căutare de experiențe abisale și tragice. Anton Holban o considera problema capitală a literaturii și a existenței, mirîndu-se de indiferența afișată față de iminența dispariției. La școală dăduse elevilor săi chiar și o compoziție pe tema „Reflexii personale asupra morții" și fusese contrariat de răspunsul aproape unanim al copiilor că nu se gîndiseră la așa ceva. *O moarte care nu dovedește nimic, Conversații cu o moartă, Bunica se pregătește să moară,* indică, și la nivelul titlurilor, ponderea unei obsesii care nu e doar aceea a lui Anton Holban. Departe de a reprezenta o perspectivă morbidă, tema morții aduce în literatura noii generații marea problematică a existențialismului reductibilă la adagiul filosofic: IN - DAS - WELT - SEIN - ZUM - TODE-SEIN. O vom regăsi și în finalul volumului *Oceanografie* al lui Mircea Eliade, ce se încheie cu acea *Invitație la barbarie* care „era de fapt o invitație la bucurie și la speranță", cum o caracterizează scriitorul în memoriile sale [24]. Împresurarea morții la care se referă acest fragment din *Oceanografie* este un topos al literaturii existențialiste, prezent și în opera lui Emil Botta de la *Domnul Amărăciune, A fost un mister, Proverb, Toma Necredinciosul, Epithalam, Nirvana, Aedificabo et destruam,* și pînă la *Bărbat Voevodul, Dă-mi freamătul, Fericirile, Elegie* („E clarul de moarte ce văd... / Ah, luminosule ochi idolatru, / Ah, tinerețe dè-a pururea moartă"), *Milul Umilul, Priveghiul, Verba volant, Unii și alții, Invocații pentru vis, Amarnic, Trifoiul văzut ca o fiară, De plîns, Ca un strigăt, Oglinzile, Limpede ca lacrima, Concertul* („Și ce ușor se învață / un simulacru de moarte, un somn"), *Doamnă cu toporaș, Ar fi o baladă, Moartea la pictorul Whistler* („împovăratule de nemurirea / cu moartea soră"), trecînd prin poeziile de început *Dispariție, Pentru Arșavir, Vestirea făcută mie, La o anumită oră, Proverb II,* prin toate prozele din *Trîntorul* sau prin acele eseuri remarcabile *Despre moartea neobișnuită* [25], *Un motiv ocult al tăcerii* [26], *Înger și demon* [27]. Mircea Eliade se oprește chiar la acest fragment din *Oceanografie* citîndu-l în *Promesses de*

Scanned with OKEN Scanner

l'équinoxe : „În ciuda morții care mă împresura din toate părțile, nu știu cum să sufoc bucuria sălbatecă care pune stăpînire pe mine la gîndul că din toate aceste cadavre se va naște mîine o lume nouă."[28]

Atracția morții e mărturisită și de Eugen Ionescu în *Journal en miettes*, unde aflăm printre *Images d'enfance en mille morceaux* un fragment amestecînd angoasa și seducția pe care-o exercită neființa : „Cînd sună clopotele pentru o înmormîntare mă cuprinde o teamă misterioasă, un fel de atracție."[29]

Și tot el, într-un alt loc al jurnalului, repetînd cu disperare „Nu se poate face nimic" și reușind astfel să stabilească una dintre cele mai fertile întîlniri ale *thanatologiei* cu *mariolatria*, ale Morții cu Marioneta, contact din care s-au născut dramaturgia absurdului și piesele sale de teatru celebre : „Sîntem în viață pentru a muri. Moartea este scopul existenței, asta este, se va spune un adevăr banal. Uneori, de-a lungul expresiei uzate, banalul dispare și țîșnește, renaște, adevărul e nou în întregime. Mă aflu într-unul din aceste momente cînd mi se pare că-mi spun pentru prima oară că descopăr că existența nu-și are ca finalitate decît *moartea* (s.n.). Nu se poate face nimic. Nu se poate face nimic. Nu se poate face nimic. Nu se poate face nimic. Dar ce e oare această condiție de *marionetă* (s.n.) trasă de sfori, cu ce drept cineva își bate joc de noi ?"[30]

Eros și *thanatos* se întîlnesc, sub semnul existențialismului și expresionismului vizionar, în multe din cărțile tipărite în anii '30. Un roman prețuit de Șerban Cioculescu și comparat cu o posibilă versiune autohtonă a *Doamnei Bovary*, din păcate neîmplinită, se așază, chiar prin titlu, sub eminența celor doi zei — Eros și Thanatos — bîntuind literatura autenticistă, de expresie gidiană sau tradiționalistă. E vorba de cartea lui Sergiu Dan, *Dragoste și moarte în provincie*, apărută și ea în anul 1931. Ion Biberi va tipări eseul *Thanatos*, prezentînd, după Călinescu un „interes documentar" pentru că duce experiența „pînă la aventura saltului în neant", „pornind de la teoria că moartea

Scanned with OKEN Scanner

nu e un fenomen absolut ci numai o schimbare de nivel."[31]

Cele cîteva exemple sînt în măsură să confirme tensiunile existenţialiste ale noii literaturi, a căror expresie eseistică e regăsibilă în cartea lui Emil Cioran, tipărită mai întîi în presă, *Pe culmile disperării.* Problematica thanatică din opera lui Emil Botta se înscrie astfel în problematica mai largă a literaturii existenţialiste din perioada interbelică, obligîndu-ne la o restructurare a semnificaţiilor ei nu doar poetice şi stilistice.

* * *

În anul 1931, anul cînd Emil Botta va tipări primul text definitoriu pentru înţelegerea operei sale — *Elogiul ipocriziei*[32] apare şi *Madona cu trandafiri* a lui G. M. Zamfirescu, tratînd în manieră expresionistă sufletul himeric provincial (Ovid S. Crohmălniceanu). Lucian Blaga îşi tipăreşte *Eonul dogmatic,* prezentînd raportul dintre filosofie şi teologie. Tot în acelaşi an văd lumina tiparului volumul lui Eugen Ionescu, *Elegii pentru fiinţe mici* şi cartea de eseuri a lui Paul Zarifopol, *Încercări de precizie literară.* O notă[33] din *Facla* din 22 iunie 1931 anunţă apariţia revistei *Caravana* ce se deschide cu procesul SAM, o polemică în favoarea lui G. M. Zamfirescu. Aceeaşi notă îi anunţă printre colaboratorii revistei pe Alfons Adania, Emil Botta şi Corneliu Temensky. Tot în *Facla,* într-un număr din luna iulie a anului 1931, e anunţată la rubrica *Note*[34] apariţia unui volum de versuri *Triunghiul de foc,* reunind poemele lui D. Werner (M. Dan), Corneliu Temensky şi Emil Botta. Volumul nu va apărea dar nota e importantă prin alăturarea a două nume : Emil Botta şi Corneliu Temensky, avînd la începuturile lor artistice o fizionomie stilistică asemănătoare, părăsită ulterior de Emil Botta. O poezie tipărită de Corneliu Temensky în *Vremea,* sub titlul *Contra-timp,* ne sugerează posibilitatea unor înrudiri ale sintaxei imaginare ce seamănă cu aceea a lui Emil Botta, prin finalul ei : „Iată trădarea lăcrimată : apropii depărtarea" şi prin versul ce o deschide : „Retrageţi păsările incinerate." Poemul

Scanned with OKEN Scanner

Contra-timp ne evocă o poezie scrisă de Emil Botta mult mai tîrziu, *Contra-pasăre*, ca o replică dată versurilor din tinereţe închipuite de un poet şi prieten prea îndrăgit, căruia îi va prefaţa un grupaj de versuri apărut în *România literară*. Lui Corneliu Temensky îi va fi dedicat şi poemul *Rivo !*, salut în amintirea tinereţii literare petrecute sub semnul lui Rimbaud şi al *Corabiei rataţilor* [35].

Eugen Ionescu va tipări în *Facla*, într-un număr din septembrie 1931, un articol intitulat *Banalizarea poeziei* din care desprindem acest fragment ajutîndu-ne să înţelegem, la adevărata lui dimensiune, entuziasmul cronicii scrise în *Păreri libere* despre Emil Botta, în 1936. Înainte să se tipărească volumul *Întunecatul April*, Eugen Ionescu va scrie despre Emil Botta, intuindu-i originalitatea numai din grupajul de versuri *Marele Păianjen* prezent într-un număr din *Ideea Românească*. Acest fragment din *Banalizarea poeziei* situează primirea excepţională făcută de Eugen Ionescu lui Emil Botta, într-un orizont de aşteptare, unde puritatea e valorificată estetic. „Poezia este frumoasă, tainică. Dacă sugerează încă purităţi. A intra în conştiinţa publică înseamnă, în realitate, a păşi şi a se difuza în inconştientul public." [36]

Banalizarea poeziei, împreună cu un articol tipărit tot în *Facla*, sub titlul *Contra literaturii* [37], ne dau o lumină asupra concepţiei lui Eugen Ionescu despre poezie, care relativizează o serie de afirmaţii din *Nu* sau le restructurează. Adeziunea faţă de Emil Botta, pronunţată şi ea, pe fundalul unor respingeri tranşante [38] ale pseudo-literaturii la modă, situează judecata de valoare într-un spaţiu vizînd „ridicarea pe înaltul plan artistic" : „Dramatic înfăţişată, dialogată, teatrală, poezia lui Emil Botta nu pierde totuşi nimic din adevărul, din ascuţişul, din complexitatea conţinutului ei. Şi pentru că tot mereu e vorba de document, iată cum adevăratul document (căci poezia aceasta exprimă gravele probleme ale omenirii de azi) nu poate fi oferit de o literatură plată, prozaică, ci numai de puterea creatoare a duhului artistic, de ridicarea pe înaltul plan artistic."

Scanned with OKEN Scanner

Pînă să apară poemele din ciclul *Marele Păianjen*, diverse note ale paginilor literare vestesc editarea (sau pregătirea) unor volume scrise de Emil Botta. La rubrica *Bazar* din *Facla* se anunță, în 9 septembrie 1932, că „tînărul și talentatul actor Emil Botta va prezenta în această toamnă unei edituri un volum de versuri și unei scene de teatru românesc prima lui încercare de teatru: o dramă din viața tinerei generații."[39] Între timp, Sașa Pană mai publică un nou volum de „prozo-poeme" *Viața romanțată a lui Dumnezeu*. Ion Pillat scoate *Caietul verde*, Paul Sterian tipărește un volum chemîndu-se *Pregătiri pentru călătoria din urmă* (din nou obsesia morții !), scrise sub influența lui Max Jacob, poet care-ar putea să ne ajute mult la înțelegerea lui Emil Botta, sugerîndu-ne paralelisme revelatoare, nepericlitate de mania sursologiei. Acest volum, dimpreună cu *Petre Schlemihl*, cartea de versuri a lui Ilarie Voronca, ar putea să ne ofere acel *imaginar de contrast* capabil să sublinieze originalitatea vocii lui Emil Botta, pusă în relație cu alt mod de a ilustra aventurile unui personaj funambulesc (în *Petre Schlemihl)* sau candoarea supremă luînd o turnură bufonă *(Pregătiri pentru călătoria din urmă)*. Anul 1932 mai înseamnă și debutul în literatură al lui Mihail Sebastian, ce va scrie una din cele mai penetrante cronici la volumul *Întunecatul April. Fragmente dintr-un carnet găsit* e un jurnal intim, conceput în spiritul lui André Gide, scriere simptomatică pentru profilul noii generații. Paradigma jurnalului, ca *scriitură de tip jurnal*, va fi una din opțiunile cele mai neliniștite și autentice ale limbajului în căutare de sine.

JURNAL DEGHIZAT
(DINCOLO DE ARTIFICIUL CLASIC)

Literatura de frontieră a jurnalului asigură limbajului acuitatea și neliniștea de a fi, în măsura în care drumul subiectivității trece din biografie în „destin"

Scanned with OKEN Scanner

și „experiență tragică". Scriitura pare a se releva ca *destin*, prin jurnal, acolo unde n-ar fi putut să rămînă decît *demonstrație* omniscientă, *distanță*, *dosar*, *document*, *dublu* al realității, *declarație*, *depoziție*, *degringoladă* lingvistică. M. Sebastian nu a debutat întîmplător cu un jurnal, dacă ne gîndim cu ce obstinație textele lui repetă cuvîntul destin sau noțiunea de experiență tragică. Observația aparținîndu-i lui Călinescu [40] e de domeniul evidenței. O simplă lectură a cronicilor literare publicate de Mihail Sebastian, în *România literară*, condusă de Liviu Rebreanu, e în măsură să reliefeze repetiția obsesivă a celor două sintagme prezente nu doar în proza scriitorului. Cronica literară pe care o va scrie la apariția volumului *Întunecatul April* [41] își sprijină judecata de valoare pe ideea de vocație și nu doar de promisiune a noului debut, „cea mai bună alegere, de cînd aceste premii există" (e vorba de premiile Fundației). „Sentimentul de a ne afla în fața unei mari vocații poetice", în fața unui poet iar nu a unui „scriitor de versuri", bucuria de a prezenta un poet „care de la întîiul său cîntec trece nepăsător peste acele inutile jocuri și aduce mărturia unei *inimi tragice* (s.n.)... izvorul de totdeauna al poeziei", afirmația că „este un adevărat liric, o rară și puternică sensibilitate clasică [...] un fapt excepțional" sînt judecăți de valoare, subliniind condiția de destin a unei scrieri și avatarurile ei de „existență tragică".

Experiența jurnalului e tipică pentru generația nouă. Chiar și atunci cînd e camuflată în note erudite de lectură (Mircea Eliade), în notații (C. Noica), în fulgurații eseistice (Anton Holban, Dan Botta, Mihail Sebastian, Emil Botta), în eseu abisal (Emil Cioran), în cronică literară și cronică plastică (Eugen Ionescu în *România literară* a lui Rebreanu). Aproape toți tinerii scriitori *scriu* și *publică* în reviste un jurnal, ceea ce reprezintă mai mult decît a ține un jurnal, vădind premeditarea opțiunii, o alegere lucidă, simptomatică. Arșavir Acterian, marele prieten al lui Emil Botta și companion nedezmințit încă din vremea *Corabiei rataților*, scrie și publică fragmente din *Jurnalul unui leneș* [42]. Mircea Eliade publică fragmente din jurnalul lui

Scanned with OKEN Scanner

de lectură. Sebastian debutează cu o proză-jurnal, Eugen Ionescu scrie cronică literară și eseu, întorcînd mereu paginile propriei sale personalități, și volumul scos în 1967, *Journal en miettes*, mai poartă încă reflexele notațiilor și carnetelor sale precum roza unui vitraliu flăcăruile ieșind din lumina orbitoare a amiezii, pentru a intra, lin, către apus, cu cîteva irizații înghesuite la marginea „firimiturilor" de sticlă, prinse în plumb: „Regăsesc vechi pagini de jurnal, ele datează din... să nu mai vorbim despre asta. De așa de demult, încît lucrul acesta îmi produce amețeală. Nu apucasem încă să public, nu scrisesem nici o piesă de teatru sau măcar cîteva începuturi de dialog. *Aveam aceleași probleme* (s.n.), întotdeauna am avut aceleași probleme. Și astăzi sînt la fel de incapabil ca altădată, ca totdeauna, să dau răspunsuri. N-am rezolvat nimic; din totdeauna aceeași stare interogativă, numai cînd e trează conștiința sînt în stare interogativă. Altfel uitarea, somnul inteligenței" [43]. Revistele sînt pline de asemenea „firimituri" de jurnal, unind plonjarea lăuntrică, răscolirea subiectivității cu scriitura fulgurantă, în stilul aforismelor nietzscheene sau al *flash*-urilor din *Diapsalmata* lui Kierkegaard.

Într-un număr din *Discobolul*, sînt date pagini dintr-un jurnal care, pornind de la relatarea morții unei bătrîne la mahala, motivează „estetic" (în accepția kierkegaardiană a esteticului) spaima de moarte exprimată direct de titlul confesiunii *(Mă înspăimîntă moartea)*: „Iubesc în moartea mea cunoașterea suflului morții, senzația acidă a posesiei ei, cufundarea voluptuoasă în noaptea grea a letargiei sale. Dar curmarea vieții mă înspăimîntă. Mă înspăimîntă pentru că e un obstacol interpus între mine și iubirea pentru mitul morții." [44] Emfaza autoscopiei estete, din aceste rînduri, are o valoare documentară, dînd măsura unor obsesii nu doar existențiale, ci și artistice. Jurnalul, ca și experiența neființei și-a agoniei ce-o precede, poate fi autentic sau numai *poza* mimată a unei maniere de a fi și a scrie.

Fragmente dintr-un carnet găsit de Mihail Sebastian este una dintre cele mai reușite expresii ale influenței

Scanned with OKEN Scanner

lui Gide în literatura română, dar volumul are autonomie față de poza „gidismului". Moda și euforia „carnetelor" traversează această epocă de subiectivități neliniștite, intelectuale, practicînd autoscopia sinelui și autoscopia lecturilor esențiale, mereu diverse, ca un preludiu al construcțiilor ce vor veni. Opera își arată întregul sistem de cofraje și labirintul întemeierilor, căci un labirint s-a arătat a fi chiar temelia atîtor edificii antice. Această punere în față a drumului existențial și spiritual, cu ajutorul jurnalului, ne dezvăluie o scriitură sau o voință a inițierii, un *dedal* cu funcții afirmative. Neliniștea devine o garanție a liniștii, lucid instaurate, un semn al vibrației arcului încordat dinaintea eliberării spre țintă. Pentru că neliniștiții, marii neliniștiți ai acestei generații, avansează dimpreună cu susceptibilitatea și angoasa lor, mereu asumate, spre un orizont și o țintă nu mai puțin plenare, în ciuda fărîmițării și-a fragmentarismului premergător.

Mircea Eliade publică sub genericul *Fragmente* și vorbește despre *praestigiis daemonum,* într-un carnet de vacanță, *Heidelberg.* Mania „carnetelor" e regăsibilă și în jurnalul lui Eugen Ionescu, unde avatarurile scriiturii ne apar ca un repetat început de a scrie și începe un nou caiet (carnet), întreprindere nedusă pînă la capăt [45].

Și eseurile scrise de Emil Botta pentru revista *România literară,* ba chiar fragmentele de roman par așchii sau părți mai ample dintr-un jurnal constituindu-se în chiar *destinul* scriiturii. Colaborarea lui Emil Botta la revista lui Liviu Rebreanu, una dintre cele mai prestigioase publicații ale epocii, prezența numelui său alături de Sadoveanu, Camil Petrescu, Eugen Ionescu (cronica plastică), G. Călinescu, Eugen Jebeleanu, Șerban Cioculescu, Mihail Sebastian (cronica literară), Liviu Rebreanu, H. P. Bengescu, ne relevă încă un poet și prozator al generației, impus sau ajutat să se afirme prin publicistică, înțeleasă în primul rînd ca un jurnal al neliniștilor și experiențelor fundamentale. Eseurile publicate de Emil Botta, în *România literară,* alcătuiesc deci un posibil jurnal, esențial pentru înțelegerea scriitorului. *Sisteme în critică* [46] e un mic *Contre*

Scanned with OKEN Scanner

Sainte-Beuve al poetului, relevîndu-ne lecturile din Nietzsche, Proust, Julien Benda, Paul Valéry *(Introduction à la méthode de Léonardo de Vinci). Neactual* [47] este în fond un autentic jurnal de lectură, referindu-se la identitatea umană, la Nietzsche, la pozitivismul secolului XIX, la Dionysos, la Kant și imperativul moral. Constituindu-se din „fragmente apoftegmatice de o reală expresivitate și autonomie a semnificației", *Neactual* conține și fișe de psihologie umană: „Dar mecanica gesturilor — trufie și poză — e o expresie proprie timidului: activitate configurînd în sensibil, nesfîrșite monotonii inițiale." *Aspecte* [48] dezvoltă din nou aparența unui carnet de lecturi, în care sînt citați și comentați Léon-Pual Fargue (micul realism), Nerval (l'épenchement du rêve dans le réel), Hyde și Jekyll, cele două personaje ale lui Stevenson, Dostoievski, George Sand și Proust. Receptarea lui Proust în România nu poate elimina din discuție fragmentele de eseu scrise de Emil Botta, ca meditații pe marginea semnificațiilor din „căutarea timpului pierdut". *Sensibilități de provincie* [49] e de asemenea un jurnal transcriind experiența lecturii, ceea ce nu înseamnă un orizont al preocupărilor esențialmente livresc. Discuția despre numele iubitei lui Keats, nume ce-i evocă „un apolog pentru sport", atinge problema nu doar a „arbitrariului semnului lingvistic", ci și aceea a arbitrariului existențial. Sînt invocați, pe lîngă Keats, Hölderlin și Eminescu. Sînt citate litografiile lui Eduard Munch. Trimiterile la Bergson (du mécanique plaqué sur du vivant), la Nietzsche, la Huxley, vădesc dezinvoltură în cultură și lecturi sigure, în fine o curiozitate profundă, o neliniște spirituală refuzînd orice dogmatică. *Istoriografie* [50] dezvoltă același tip de structură fragmentară, aforistică, într-o sintaxă eliptică, abisală, prezentă în *Menschlieches, Allzumenschlieches,* Ein Buch für freie Geister *(Uman prea uman,* o carte pentru spiritele libere) sau în „fărîmiturile" lui Kierkegaard. Textul poate fi rupt în fragmente independente, comparabile cu insulele unui jurnal-arhipelag. Structura paradoxală a eseurilor lui Emil Botta e asemănătoare celei dezvoltate de Eugen Ionescu, Emil Cioran, Mircea Eliade,

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sebastian sau Anton Holban. Trimiterile la *Almanahul de Gotha* (ironice), la Huxley, Blaga, Claudel, Hofmannstahl, Alecsandri sînt de o acuitate a observației remarcabilă, avînd adesea pregnanța unor sentențe, a scriiturii citabile și memorabile.

Specificul național[51] merită să fie analizat în orice exegeză a acestei problematici care a inflamat spiritele interbelice convertindu-se, prin cîteva demersuri, la o demnitate filosofică și de tipologie estetică a discursului. Impresionează profunzimea analizei și mobilitatea asociațiilor, ca și evantaiul larg al lecturilor emilbottiene, dovedind o cultură solidă, remarcabil instrumentată. „Școlarul durerii" a fost și un autentic școlar al culturii, un împătimit de lecturi, și trăirea spirituală a atins incandescența la care a ajuns și flacăra existențială. De data aceasta, Emil Botta se referă la Heinrich Mann, la Dostoievski, la Nietzsche, la orchestrația wagneriană, la populismul francez, la dramaturgia lui Blaga, a cărei valoare e inclusă „în ciclul sensibilității europene", la semănătorism și la Gherea. În *Specificul național* există și o foarte importantă, pentru noi, trimitere la Edschmid, promotor al expresionismului, teoretician notoriu al acestui curent: „Dar un manifest presupune o violentare, ineditul în bloc trecînd peste fantoma locului comun. În această *evaziune din cadre* (s.n.) se întîlnesc, paradoxală nuntă, apelul romantismului și acel al lui Edschmid pentru expresionism." Nu este importantă doar referirea propriu-zisă la Edschmid și expresionism, ci mai ales alianța la care se referă Emil Botta, reliefînd hibridările dintre romantism și expresionism. Adevărul este că exegeza emilbottiană a confundat adesea expresionismul poetului cu romantismul. Ea nu a semnalat nici alianța pe care-o indică Botta între romantism și expresionism, esențială în configurarea imaginarului propriei opere, născută dintr-o spectaculoasă sau inefabilă „ieșire din cadre".

Notă asupra agoniei[52] e un eseu admirabil, prin această calitate esențială a publicisticii lui Emil Botta de a fi deopotrivă densă și fulgurantă, de a avea puterea de șoc a fulgerului și o imponderabilitate refuzînd marcarea sensurilor definitive. Virtuozitatea aso-

Scanned with OKEN Scanner

cierilor, conferind *jurnalului intelectual* aparența unor capricii muzicale, nu pierde nimic din gravitatea și dramatismul ideilor, altfel, întotdeauna, emanînd dintr-un spirit liber. Trebuie să reținem din micul eseu (eseurile lui Botta n-au mai mult de 2—3 pagini) perspectiva unui romantism expus în vitrină, viziune esențială, cînd analizăm romantismul lui Emil Botta, romantismul-manechin, romantismul obligat să existe precum acel *manichino* inventat de Marcel Duchamp [53]. Invocarea lui Valery Larbaud, autorul lui Barnabooth, care a impus moda monologului interior, e un pretext pentru a discuta semnificațiile unei căutări definitorii, nu doar pentru Emil Botta, ci și pentru întreaga generație de scriitori aparținînd „momentului 1933" (G. Călinescu): „Cum să caut în această colecție de stări, umbre și obsesii, *tema originală, sinteza nouă a epocei noastre?* (s.n.) Există o intuiție centrală a lucrurilor. «Imaginea» e un intermediar între simplitatea ei absolută și traducțiunile conceptuale. E o atmosferă vagă, un joc de categorii estetic. Care poate fi visul ori literatura și unde se rezolvă *comedia noastră intelectuală.* (s.n.) Alfabetul corect, cu marile poziții metafizice ale Îngerului, e cuprins aici. Unde orice carte contrariază actual. Unde timpul e o dimensiune obiectivă, unde printr-un riguros *calcul de rezistențe, planurile și grupele cele mai depărtate se cunună*" (s.n.). „Sinteza epocii" noastre e un leitmotiv al criterioniștilor, după cum e obsesia lui Blaga, a lui Ion Barbu, tema esențială din *Noocrația necesară.* Această „intuiție centrală a lucrurilor" ne obligă să reformulăm semnificațiile unei gîndiri fragmentare, a cărei des-centrare presupune obligatoriu un centru, un unghi de fugă. După cum se poate observa, cu ușurință, am acordat eseurilor lui Botta valoarea și mai ales funcția de *artă poetică,* statut confirmat de întreaga dezvoltare ulterioară a operei sale. Ele relevă funcția mediatoare a imaginii, mergînd de la simplitatea absolută a limbajului (la care s-a referit și Eugen Ionescu în *Contra literaturii),* pînă la expresia conceptuală. Tot în eseuri e certă influența lui Nietzsche (sensul pe care i-l acorda *metaforei* în filosofie), după cum e regăsibilă opțiunea lui Blaga din considerațiile

Scanned with OKEN Scanner

lui privitoare la „metafora revelatoare". În fine, esențiale sînt vagul, această voluptate a scriiturii lui Emil Botta de a ni se înfățișa ca un „sfumato". Peste eșafodajul de interogații, interesînd un jurnal de creație, se așază necesara distanță. Labirintul meditativ se eliberează grație ironiei din expresia „comedia noastră intelectuală", înlocuind ceea ce pînă atunci se prezenta ca o dramatică reflecție. Trimiterile la Descartes, Strindberg, Wedekind („Cultul paroxismului [...], geniul maladiv și neregulat al saturnalelor din Münich", la Spengler și la conceptul de *amok*, fac parte dintr-o strategie asociativă deloc livrescă sau ostentativă. Firescul cu care sînt pronunțate și comentate aceste nume, în *Notă asupra agoniei*, e grăitor pentru firescul mai general cu care se făcea și se asuma cultura în epocă, Emil Botta neavînd aerul că se adresează unor profani și nici trufia celui ce-ar vrea să epateze într-un pustiu al ignoranței ori semidoctismului. Scriitorul numește idei, cărți și personalități cu nonșalanța și laconismul celui ce știe că nu monologhează ci dialoghează, adresîndu-se unor cititori în cunoștință de cauză, cărora e simplu să le pronunți cîteva „silabe" ale unei idei pentru ca s-o continue, dîndu-și asentimentul. Frumusețea și demnitatea pe care ne-o impun aceste eseuri, ca și jurnalele, notațiile, carnetele ori mărturisirile altor scriitori din epocă rezidă în sentimentul de *egalitate* și *comunicare reală* pe care-l implică fiecare propoziție. E o cultură și o artă ce se fac *inter pares* și unde nimeni nu oficiază, un autentic dialog socratic, cum spunea Mircea Eliade. Firescul culturii profunde, deschise, diverse, are o spectaculozitate pe care nicicînd n-o atinge spectaculosul culturii ce și-a pierdut sau nu a atins niciodată seninătatea și lipsa de crispare a celor ce vorbesc în limba maternă. În orice alt moment cultural, mai puțin organic și fast ca acela al „literaturii române dintre cele două războaie", o asemenea acumulare erudită și tensiune a ideilor, în avalanșă, puse în litera nu unor tomuri ci a presei cotidiene, ar fi automat taxată drept elitară, snoabă și contrafăcută. Cîtă suplețe și plasticitate a limbajului, mult mai bogat la Botta decît la alți autori de jurnale și eseuri! Definiția

Scanned with OKEN Scanner

dată frivolității și proiectarea frivolului spre semnificații adînci și dramatice sînt memorabile. Micul fragment din eseul O *nouă obiectivitate* — despre acrobație și lege, despre calculul pozitiv al mișcării și imaginație, despre inserția imaginației în acrobație (mecanică), producînd catastrofe — luminează indirect înțelegerea unei sintagme simptomatice în creația lui Emil Botta, „livid făuritor de catastrofe" (poetul). Tot aici există o referire mai amplă la volumul lui Constantin Fîntîneru, *Interior*: „Dacă nu aveam siguranța că citesc un *jurnal, deghizat* (s.n.) sub o intenție de anecdotă, aș fi respins cartea lui Constantin Fîntîneru. Dar dincolo de acest artificiu clasic se ivea, cu tot fierul și florile ei, viața însăși. Eroul putea fi dansator sau amant încărcat de funcțiile galante care încep o carieră de glorie. Cum în buna paradă anglo-saxonă..." Ajungem astfel la jurnalul despre jurnal, dar mai ales la instrumentarea artificiului pentru cucerirea unui alt fel de sinceritate, specifică demersului dintr-o literatură existențialistă. *Despre moartea neobișnuită* [55] e un remarcabil eseu, păstrînd structura jurnalului, dedicat „vieții subterane", cum o numește Emil Botta și trimițîndu-ne la *mundus subterraneus* ori la *disegno interno*, dar și la Dostoievski: „O viață subterană se descoperă. Subtilă ca circulația sîngelui prin artere dar mai autentică decît mirajul globulelor, decît fumul atomilor în disoluție. Nu vreau să vorbesc despre lucrul orb al țesuturilor, procesul asimilării și al refuzului. Ci despre o halucinație, despre pasul de lup care amenință în cercuri elastice, ostile, deznădăjduite, cum ondulațiile apei." Viața subterană a operei e întotdeauna mai mult decît ne oferă ecorșeul, pentru că are subtilitatea circulației sangvine. Ea este în primul rînd „mai autentică" decît orice „lucru orb al țesuturilor." Ceea ce pierde lectura întotdeauna este „halucinația" unei scrieri, „pasul de lup care amenință în cercuri elastice, ostile, deznădăjduite, cum ondulațiile apei." Sintaxa imaginară a propriei opere pare să fie acel mers de veghe și de atac sălbatec, care caută și amenință, după un traseu închis (cercul) și totuși elastic. În scrisul lui Emil Botta se ascund întotdeauna o ostilitate *(un écart)* față de

Scanned with OKEN Scanner

ceva definitiv și propria-i deznădejde față de trecerea ireversibilă, această mișcare, „melodioasa tragedie" din ondulațiile apei. Frumoasă e aici, în „miniaturala" și concentrata sedimentare a gîndirii, tocmai identificarea conștiinței cu *L'Arbre dormant*. Trimiterile la Nietzsche, Friedrich Gundolf și L. P. Fargue vădesc modernitatea și expansiunea orizontului spiritual. Autoportret deghizat, *Un motiv ocult al tăcerii* [56] este eseul definitoriu pentru înțelegerea existențialismului exprimat în celebra formulă: IN-DAS-WELT-SEIN-ZUM-TODE-SEIN. El leagă în același timp problematica morții și obsesiile epocii, oferind și atitudinea existențială și estetică de exorcizare: „Apropiata moarte mi-o traduce un simbolism oarecare. *Interpretată*, îmi apare mult mai puțin ostilă: un paradis agreabil, o nuntă albă. Dar în fața contactului, panica mă cuprinde (secundele care au precedat, în incendiu, căderea enormă a casei). Și *simulez, simulez. Am apelat la un registru de semne, de cifre, de figurații pentru a mă obicinui cu neantul.* Cum anahoreții care își cultivau plăgile oribile *se apropiau ca hoții de 'absolut. Dialogurile cu moartea sînt laterale, divagate ca la cineva foarte incert.*" *(s.n.)*

Textul mărturisește o atracție irepresibilă pentru arhetipurile subconștientului. E un document esențial pentru înțelegerea lui Emil Botta și a întregii generații de scriitori existențialiști. Arta de a îmblînzi neființa, prin *dialoguri laterale*, ne deconspiră însăși geneza imaginarului thanatic. Dacă vom compara acest text cu celelalte autoscopii ale psihicului, bîntuit de himerele și realitatea neființei, vor fi și mai transparente pregnanța și strălucirea scriiturii emilbottiene. Somptuozitatea, locuind în chiar mănunchiul de aşchii ale unei gîndiri, ne sugerează mereu marmura din care s-au desprins niște fragmente, tăioase, ferme. *Micul realism* [57] — peste ani Emil Botta va scrie și *Micul discurs* [58] — este o polemică împotriva artei reduse la decorul iluzionist de tip Ciné Ville, simulacru al orașelor obișnuite. O nouă trimitere la Nietzsche confirmă încă o dată ponderea unor lecturi și afinități. Mai mult însă decît această „contabilizare" a ideilor lui Emil Botta

C.-da 217 coala 4

Scanned with OKEN Scanner

sînt impresionante chiar arta țeserii lor, puterea textului de a figura nuanțe și de a respinge orice dogmatică. Grația, ca o salvare prin cuvînt, desfășoară miracolul analogiilor, altfel atît de precis tăiate, atît de decise. Botta conturează miraculosul cu fermitatea unei frenezii intelectuale impecabile. Din nou ni se impune imaginea fulgerului, ca o posibilă aproximare a scriiturii emilbottiene din eseuri. Fraza e făcută din *șoc*, din *zigzagul* asocierilor, din fermitatea luminii ce se arată în linii frînte, din săgetări de luminiscență. Iar sensul, instalîndu-se, cîteva clipe mai tîrziu, se lasă auzit asemeni unui tunet. Scriitura își arată mai întîi lumina, șocînd, și, la o fracțiune de secundă, ramificată, sarabanda atîtor sugestii destinde „micul discurs".

Firește poate să pară o exagerare tendința de a împovăra genul literar al jurnalului cu scrieri ce s-au autodefinit roman, tabletă, notații, carnet de vacanță, eseu. Trebuie să recunoaștem că exagerarea noastră e premeditată. Cîtă vreme romanul a năzuit să devină un gen mai mult decît elastic, renunțînd la autonomie de dragul unei heteronimii, capabile să-l dizolve, cîtă vreme jurnalul s-a numit roman și poemul în proză ori metaromanul s-au numit roman, de ce ar fi suspectă operația inversă ce tratează romanul ca jurnal? Preeminența scriiturii de tip jurnal, într-o literatură existențialistă, într-o anumită perioadă a literaturii, anunță de regulă o fortificare a spiritului critic, glisînd mereu dinspre autoscopie spre vivisecția celorlalți. Exacerbarea subiectivității precede o reașezare a semnificațiilor așa-zis impersonale. E simptomatic faptul că apelăm la publicistica lui Emil Botta, ca la un document, că socotim eseul, romanul, poemul, un jurnal deghizat. Pe de o parte, e vorba desigur de nevoia pe care-o resimțim de a întemeia eșafodajul nostru pe certitudine, or, documentul de arhivă e mai ușor omologabil ca certitudine decît „certitudinea" unui poem. Jurnalul pare să fie un „document" creditabil, odată pusă în paranteză contrafacerea lui. Pe de altă parte,

Scanned with OKEN Scanner

și lucrul acesta este și cel mai important, aceste scrieri (romane la persoana I, eseuri, carnete de lectură, eseu filosofic, ș.a.m.d) *conțin o imensă trăire*, un magnetism existențial și o asemenea încărcătură de viață a trupului și a minții, încît par efectiv jurnale, mărturii ale unor ființe consumînd pînă la incandescență toate experiențele vieții și făcînd din viață o experiență irepetabilă, un destin. Într-un număr din *Ulise* [59], apare poemul lui Corneliu Temensky *Anti-Capul*. El relevă afinități de scriitură între Emil Botta și tînărul său prieten. Temensky va fi exercitat asupra lui Botta acea influență tipică elanurilor adolescenței. Putem urmări în acest poem impactul categoriilor negative din lirismul modern (Hugo Friedrich). În același număr din *Ulise*, e tipărit un fragment din *Carnet intim* de Eugen Ionescu. Fragmentul transcrie ziua de sîmbătă 23 septembrie 1932.Textul pare a fi o mărturisire Emil Botta, dovadă că exista un *Zeitgeist*, regăsibil și la nivelul acestui mod de exprimare, trăire și construcție de sine prin jurnal : „Sunt un nebun care fuge după arătări. Chem ceea ce nu există, ceea ce nu răspunde. Eu singur îmi răspund, eu propriul meu ecou mie însumi." Existențialismul acestor scrieri, cărora ne vine să le spunem jurnale deghizate, înseamnă altceva și oricum mai mult decît traversarea unor existențe. Existențialismul nu e același lucru cu existența. Autoscopiile scriitorilor interbelici ne propun ca jurnale existențialiste un alt fel de a-ți asuma scrierea unui jurnal. Herbert Read [60] nu-l citează printre precursorii picturii moderne pe Rousseau-Vameșul, socotindu-l naiv. Modernitatea e condiționată de un flux premeditat, de un demers lucid, de o intenție a modernității asumate cu obstinație. Criteriul modernismului adoptat de Herbert Read pornește de la o idee a lui Klee ce opune *voința de a face vizibil* simplei reproduceri a vizibilului. Jurnalele interbelice, „declarate" ori „deghizate", s-au scris cu voința de a face vizibilă arderea existențială, combustia sinelui, avatarurile ființei ca *homo viator*, ca filosofie a omului, ca nebunie lucidă, ca dramatism al eului și conversiune. Nici urmă din inocența și primitivismul jurnalului scris, ca mod de a exprima și reproduce naiv adolescența sau

Scanned with OKEN Scanner

parcursul unei călătorii într-un „caiet" de bord. Inocența modernă nu are nimic de-a face cu scriitura picturală naivă a unor Morris Hirshfield, Ivan Generalic, Joseph Picket, John Kane, André Bauchant, Camille Bombois, nume citate de Herbert Read în sprijinul tezei sale ce-l exclude pe Rousseau-Vameșul dintre precursorii picturii moderne. „Jurnalul" pictural al acestor primitivi e cu totul altceva decît jurnalul pictural al lui Klee. Tot astfel cum jurnalele premeditate ale existențialiștilor sînt altceva decît jurnalul scris în inocența transcrierii unei biografii sau călătorii. Fundamentală în jurnalul existențialist este *construcția* existenței în sensul pe care i-l atribuia Valéry : „*A trăi* înseamnă să te transformi în incomplet. *Viața*, în acest sens, e numai anecdote, amănunte, clipe. *Construcția*, din contră, implică condițiile *a priori* ale unei existențe care *ar putea* fi cu TOTUL ALTA (...) Într-un cuvînt, e vorba de folosirea unei posibilități a gîndirii, controlată de un maximum posibil de *conștiință*."[61] În eseul *Sisteme în critică*, Emil Botta scria : „Metoda pentru *da Vinci* preluată de Gundolf, cu distincția perfectă între categoriile de acte ale individului, creează o strictă, absolută monografie spirituală." Referința la Valéry, ce a marcat concepția lui Gundolf, vizează constituirea unei monografii spirituale, dar mai ales *o metodă* capabilă să distingă perfect între categoriile de acte ale individului, eliminînd zgura anecdoticului din interpretarea creației.

În toate aceste jurnale la care ne-am referit, în ciuda neliniștii și a multitudinii de experiențe asumate, există mereu o metodă existențială, o tensiune a edificării de sine ce depășește perspectiva incompletă a simplului *a trăi*. Ni se relevă, astfel, încă una din semnificațiile posibile ale *complectudinismului* profesat de criterioniști, anume construcția unei existențe spirituale, în funcție de coordonate universale, depășind anecdoticul și efemeritatea trăirii, printr-un program ce precede existența, plasînd-o pe orbita unei alterități, capabile să-i asigure demnitatea conversiunii și a depășirii (întregirii) de sine. Botta spunea că nu a fost o jucărie în mîna destinului : „Destinul am fost eu." Fără să fie un criterionist,

Scanned with OKEN Scanner

în sensul apartenenței afișate și în pofida impresiei mai generale pe care-au produs-o opera și viața lui Emil Botta, de joc imprevizibil și previzibilitate a jocului imprevizibil, există în scrisul și în felul lui de a fi o *hostinato rigore*, acea rigoare obstinată care a fost deviza lui Leonardo, invocat în poemul *Primarii din Cork*: („Hazardul ne vede / cum a văzut vizionarul DA VINCI" (...) Și Tăcerea, Tăcerea lipsește, / zeița Tăcere, / ardoarea tăcută, / aeriana tăcere lionardescă, / solia solară, lunară, / nici eu nu mai știu..."). Publicistica scriitorului, împlinind ceea ce am numit un „jurnal deghizat", ne oferă argumentul cel mai cuprinzător al unei riguroase, prin imponderabil și inefabil, completări de sine. Aventurile spiritului și spiritualitatea aventurii trăite de Emil Botta ascund în spatele lor un *disegno interno*, fie acesta labirintul ducînd spre himere sau însăși himera pe care o urmezi (urmărești) și o calci în picioare.

* * *

O notă din *Facla*, anunță, în anul 1933, apariția micului roman al lui Emil Botta, „o carte fără anecdotă, fără început, fără sfîrșit. Dezordonată ca viața însăși."[62] Nu vor vedea lumina tiparului decît două fragmente din proiectatul roman, publicate în 1933, în *România literară*[63]. Într-un alt număr, tot *Facla* anunță romanul lui Mircea Eliade *Maitreyi*, prezent în librării la scurt răstimp și premiat („Tekirghiol-Eforie"). Anul 1933 adaugă literaturii interbelice cîteva opere importante, precum volumul lui Blaga, *Cunoașterea luciferică*, placheta *Poemul-invectivă* a lui Geo Bogza, *Scutul Minervei* de Ion Pillat, *Destin* de Vasile Voiculescu, *Patmos și alte șase poeme* de Ilarie Voronca, *Adela* lui Garabet Ibrăileanu, *Drumul ascuns* de H. P. Bengescu, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, „dosar de existențe" cum îl definea autorul. Mihail Sadoveanu tipărește *Creanga de aur*, iar Mihail Sebastian romanul *Femei*, mai degrabă o suită de nuvele. Petru Comarnescu publică *Zgîrie-norii New Yorkului* și *Homo americanus, Tipuri reprezentative ale vieții americane*. În același

Scanned with OKEN Scanner

an apare *Maidanul cu dragoste* în două volume din ciclul mai amplu de romane al lui G. M. Zamfirescu, intitulat *Bariera*. Foiletoanele lui Pompiliu Constantinescu din *Sburătorul* (1926—1927) și *Vremea* sînt reunite în *Critice*. *Influența lui Hegel în cultura română* de Tudor Vianu primește Premiul Academiei.

Presa literară și culturală e plină de traduceri. Selectăm cîteva nume interesînd constituirea universului și stilului Emil Botta : J. Supervielle, Léon Paul Fargue, Paul Claudel traduși de E. Gulian, expresioniștii traduși de Ion Pillat împreună cu Oskar Walter Cizek, Morgenstern, Rilke, Lautréamont...

În aprilie 1933, *Facla* tipărește un număr extrem de important pentru înțelegerea poeziei din *Întunecatul April*, sub genericul *Primăvara... în Elada... în cîntec... printre oameni* [64]. În numărul 667 din *Facla* e anunțată cartea de poeme a lui Sașa Pană, *Cuvîntul Talisman*. Pentru cititorul nefamiliarizat cu anii aceia și dorind totuși să-i cunoască, e important ca, printre atîtea nume sonore și azi, să rețină prestigiul de care se bucurau și alte nume. De pildă André Baillon (1875—1932). După moartea acestuia, în 1933, exista un vizibil curent de simpatie și articolele ce-i sînt consacrate reflectă, în fond, un anume gust, o atracție evidentă pentru stilul acestui scriitor, autor al unor cărți „modelatoare" în orizontul de așteptare interbelic. *Moi, quelque part* (1918), *Histoire d'une Marie* (1921), *Neveu de Mlle Autorité* (1930) ca și alte cărți ale sale, editate de Rieder, aveau un accent foarte personal, un fantastic imprevizibil, o ciudată expansiune a inspirației, culminînd în *Délires*. Confesiuni desăvîrșite ale unui adevăr fără pată, mărturii ale unei sincerități fără mistificare, ale unei impudori lipsite de ipocrizie, cărțile lui André Baillon așezaseră o anume amprentă asupra gustului, prin amestecul lor de cinism, autoscopie rousseauistă și observație precisă și crudă, un releveu psihic dostoievskian. De multe ori cărți de fundal în istoria literaturii sînt în măsură să precipite o anume fizionomie a stilului ce n-ar face decît să se lase strivit sub tutela marilor

Scanned with OKEN Scanner

și irepetabilelor tipare. Tot în 1933 apare volumul V din *Memoriile lui Casanova* în traducerea lui Ion Pas. E tradus și prezent în librării Cervantes cu al său *Don Quijote de la Mancha*, invocat în cîteva poeme de Emil Botta. În *Gîndirea*, Emil Cioran scrie un «studiu» despre *Melancolie*. E anunțat volumul *Oceanografie* de Mircea Eliade. La „Cultura națională" e pregătită apariția tălmăcirilor din Baudelaire datorate lui Al. Philippide. Revistele publică reproduceri după expoziția Micaelei Eleuteriade de la Criterion. Se scriu articole despre Diaghilev și Nijinski. Ion Călugăru semnează două pagini al căror titlu e simptomatic : *Charlot — un orfan.* În *România literară*, Emil Cioran publică fragmente din *Pe culmile disperării*. Textul despre *Grotesc și disperare* ni se impune ca un ecorșeu definitoriu pentru înțelegerea spiritului adînc al operei lui Emil Botta. *Întunecatul April*, *Pe-o gură de rai*, prozele din *Trîntorul* nu pot fi private de semnificațiile acestui paralelism Emil Botta—Emil Cioran. Eesențial, vădind identități lăuntrice, iar nu repetiția unei fizionomii, obligatorie în configurarea de *sósii* literare : „Cîtă singurătate trebuie pentru a avea spirit ! Cîtă moarte în viață și cîte focuri lăuntrice ! Singurătatea neagă atîta din viață încît înflorirea spiritului rezultată din dislocările vitale devine aproape insuportabilă. [...] Dintre formele multiple ale grotescului, aceea îmi pare mai ciudată și mai complicată care își are rădăcinile în disperare. Celelalte vizează un paroxism de natură periferică. Decît acesta este important, grotescul nu e conceptibil fără un paroxism. Și ce paroxism este mai adînc și mai organic decît acela al disperării. *Grotescul nu apare decît în paroxismul stărilor negative... este o exaltare în negativ.*" (s.n.) [65] Ultima propoziție din textul lui Emil Cioran ne relevă joncțiunea profundă dintre grotesc și suferință, specifică pentru lirismul din *Întunecatul April*, prezentă mai ales în prozele din *Trîntorul*. Fără această înțelegere a glisării și convertirii paroxismelor, perceperea grotescului și a tragicului lui Emil Botta e o simplă conșemnare de epiderme stilistice. În *Vremea*, numerele 294 și 295 din 1933, apare fragmentul *Rădăcinile lirismului*, text de asemenea important pentru

Scanned with OKEN Scanner

înțelegerea lui Emil Botta. *Apocalips*, *Monopolul sufe-rinței*, *Lirismul absolut*, *Atracția întunericului*, *Renun-țarea*, tipărite în *Vremea*, în „serial", deschid perspec-tivele complexe asupra sintaxei imaginare emilbottiene. În *Vremea*, nr. 303, Mircea Eliade scrie *Despre un anu-mit sentiment al morții*. Cîteva crîmpeie din text par să lumineze și ele sensurile adînci ale operei lui Emil Botta. „Miracolul morții nu constă în ceea ce sfîrșește ci în ceea ce începe" [...] „Acesta e și paradoxul cen-tral al morții : *altceva* decît viața și totuși ceva pe care l-am putea cunoaște chiar cu ajutorul vieții" [...] Moartea în înțelesul ei prim de *începere*, de inaugurare ire-versibilă" [...] „totala răsturnare de valori." Să recitim, la lumina acestor *flash*-uri proiectate de Mircea Eliade, cîteva poeme din *Întunecatul April : Aedificabo et destruam* (trimițîndu-ne la Montherlant), *Domnul Amă-răciune*, *Praznic*, *Vizite*, *Acel „eu însumi"*, *Ordine, dez-ordine*, *Toma Necredinciosul*, să recitim de fapt întreg volumul de debut. Să recitim prozele din *Trîntorul*, rupte și ele contextului în care au apărut, și puse pe seama unor influențe luate, de fapt, în răspăr. Sensuri multiple s-au pierdut, citindu-l pe Emil Botta în sin-gurătate, în afara neliniștilor existențiale și spirituale ce i-au marcat opera. E atît de straniu, dar ni se pare mai simplu să-i legăm poezia de actorie și de teatrali-tate, cînd rădăcinile ei se află mai întîi într-un anume timp al culturii românești. Emil Botta nu a fost prețuit întîmplător de Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cio-ran, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Anton Hol-ban, Pompiliu Constantinescu. Și nu a fost prețuit mai întîi ca actor. Prezența lui ca eseist și publicist, alături de toate aceste nume, pune în evidență identități și afinități ce-au scăpat din păcate exegezei emilbottiene. *Întunecatul April* și *Trîntorul* n-au fost citite în paralel cu volumele lui Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Anton Holban, Emil Cioran, Mihail Sebastian, Constantin Fîn-tîneru. Întreg imaginarul focului din opera lui Emil Botta nu poate fi înțeles dacă nu recitim, în paralel, și subcapitolul *Frumusețea flăcărilor*, apărut mai întîi în *Vremea* [66] înainte să se tipărească volumul *Pe cul-mile disperării* : „Întregul farmec al flăcărilor este de a

Scanned with OKEN Scanner

cuceri printr-un joc ciudat care este dincolo de armonie, de proporție și de măsură. Nu simbolizează avîntul impalpabil al flăcărilor, grația și tragedia, naivitatea și disperarea, voluptatea și tristețea ?" [67]

Ceea ce mai reținem din aceste eseuri abisale care au intrat, cu siguranță, în alchimia pregătind opera lui Emil Botta, este voința de a educa și de a se educa la flacăra *trans-figurării* de sine. Distanța de la *figurare* la *trans-figurare* ne ajută să înțelegem semnificațiile unui program existențial și estetic asumat de generația impusă în anii '30. Program ce-i este specific și lui Emil Botta. Exprimat atît de sugestiv în *Banalitate și transfigurare :* „Trebuie depășită în toate modurile banalitatea și realizată transfigurarea, care nu este altceva decît o înfăptuire a unei expresivități absolute. [...] De ce nu ne-am educa în fiecare moment, de ce nu am mări încontinuu luminile din noi sau ne-am ameți de luminile întunericului ? Nu trebuie să dăm o expresie infinită tuturor contingențelor noastre ? De ce nu am scoate din durere, tot ceea ce ea poate da, sau de ce n-am cultiva un zîmbet pînă am ajunge la zona vitală din care el izvorăște ?" [68].

În octombrie 1933, Mircea Eliade publică în *Vremea* un studiu *La vida es sueño* [69]. 36 de ani mai tîrziu, cînd Emil Botta putea să privească în trecut, în „viitorul apropiat", cum îi plăcea să-l numească, și să-și contemple, prin *Micul discurs,* calea parcursă, ca o stranie descoperire a unei plante preistorice în falia pămîntului, e readusă la suprafață vechea sentență ; *La vida es sueño :* „Apărîndu-mă de miragii, ferindu-mă de fals și fraudă, să revin la micul discurs asupra mea, amicalul mic discurs asupra unui subiect familiar dar nu favorit, asupra a ceea ce a numit cineva îngrozitorul eu însumi. Viața e vis, această sentență de aur a pronunțat-o spaniolul acela care ferocissime cantat. Nu știu dacă nuanța *ferocissime* există în dicționarele muzicienilor, dar Eminescu o notează pentru numita măreață simfonie Calderon. Am repetat și eu ca o incantație, ca o vrăjitorie «Viața e vis» și «Visează-ne Doamne», dorind a fi bolnav și eu, contaminat de răul sublim. Și observ că visul a devenit aieve și iau act de o rea-

Scanned with OKEN Scanner

litate glorioasă : corpul concret al visului."[70] Emil Botta n-a fost singurul în anii '30 repetînd ca pe o incantaţie „la vida es sueño" şi e important să ştim că n-a fost singurul, descoperindu-i originalitatea într-o comunitate spirituală şi artistică. În acelaşi număr în care Mircea Eliade publica *La vida es sueño*, sub semnătura lui Emil Cioran apare *Sentimentul muzical al existenţei.* Pompiliu Constantinescu îşi încheie tetrada consacrată poeziei lui Blaga. Despre O'Neill scrie Petru Comarnescu. Alt număr din *Vremea*, 311, şi din nou semnăturile lui Pompiliu Constantinescu (cronica la *Tablete din ţara de Kutty* de Tudor Arghezi), Emil Cioran *(Bucuria propriilor înălţimi)*, Mircea Eliade *(Despre fericirea concretă).* Nu putem elimina din discuţie tocmai atmosfera în care s-a format Emil Botta, această plenitudine spirituală trăită *in vivo* de un contemporan. Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu există în opera lui Emil Botta cel puţin în măsura în care există Baudelaire, Poe, Corbière sau Laforgue. Şi prestigiul lor în spaţiul acestei opere aparţine deopotrivă fiinţei şi cuvîntului scris.

NOTE

[1] G. Călinescu, *Noua generaţie. Momentul 1933. Filosofia «neliniştii» şi a «aventurii». Literatura experienţelor*, în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1941, p. 861—863.

[2] *Idem, ibidem*, p. 861.

[3] Mircea Eliade, *Mémoire I, 1907—1937, Les promesses de l'équinoxe*, traduit du roumain, par Constantin N. Grigoresco, N.R.F., Gallimard, 1980.

[4] *Idem, ibidem*, p. 175—204.

[5] *De Ripon Street à Bhowanipore* este titlul celui de-al IX-lea capitol din jurnalul lui Mircea Eliade, *Promesses de l'équinoxe, ed. cit.*, p. 223—250.

[6] Mircea Eliade, *Retour à la mansarde*, în *Mémoire I, 1907—1937, Les Promesses de l'équinoxe, ed. cit.*, p. 330—331.

[7] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, 1967.

[8] *Idem, ibidem*, p. 48.

[9] Eugen Ionescu, *Contra literaturii*, *Facla*, 12 oct. 1931, la pagina culturală.

[10] G. Călinescu, *D. D. Roşca* în *Istoria, ed. cit.*, p. 868.

Scanned with OKEN Scanner

[11] G. Călinescu, *Emil Cioran* în *Istoria, ed. cit.*, p. 868.

[12] Eugène Ionesco, *En lisant „Phédon"* în *Journal en miettes, ed. cit.*, p. 40.

[13] Eugène Ionesco, *Journal en miettes, ed. cit.*, p. 94.

[14] Ion Sân-Giorgiu, *Generația nouă în lirica germană*, Atelierele „Adevărul", S.A. str. Const. Mille 7—9—11, București, extras din „Viața Românească", Anul XXIII, nr. 7 și 8, 1931, p. 4.

[15] *Idem, ibidem*, p. 4.

[16] Ion Vinea, *Paradisul suspinelor*, București, 1930, p. 23.

[17] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, ed. cit., p. 35.

[18] *Idem, ibidem*, p. 54—55.

[19] Ion Barbu, *Salut în Novalis*, în *Vremea*, nr. 107, din 27 martie 1930.

[20] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, ed. cit.*, p. 678.

[21] Eugen Ionescu, cronica la Anton Holban apare în *Excelsior*, anul I, nr. 16, 21 martie 1931, p. 6.

[22] Anton Holban, *Contribuții la specificul românesc*, în *Ulise*, anul I, nr. 3, oct. 1932, p. 1.

[23] *Moartea, prietena mea*, de Victor Ion Popa, *Cuvinte despre moarte* de Anton Holban și *Una din formele contradictorii ale umilității* de H. P. Bengescu apar în *Vremea* nr. 175, din 12 martie 1931, de unde am extras și fragmentul citat din Anton Holban.

[24] Mircea Eliade, *Mémoire I*, 1907—1937, *ed. cit.*, p. 405.

[25] Emil Botta, *Scrieri 3*, Text ales și stabilit, studiu introductiv, note și bibliografie de Doina Uricariu, Editura Minerva, București, 1987, p. 246—248 și 445—446.

[26] Emil Botta, *Scrieri 3, ed. cit.*, p. 249—250 și 447.

[27] Emil Botta, *Scrieri 3, ed. cit.*, p. 274—275 și 445—446.

[28] Mircea Eliade, *Mémoire I, ed. cit.*, p. 405.

[29] Eugène Ionesco, *Journal en miettes, ed. cit.*, p. 10.

[30] *Idem, ibidem*, p. 39.

[31] G. Călinescu, *Istoria..., ed. cit.*, p. 880.

[32] Emil Botta, *Scrieri 3, ed. cit.*, p. 225—227 și 437—438.

[33] Nota privitoare la revista *Caravana* apare în *Facla*, anul X, nr. 413, luni 22 iunie 1931, p. 3.

[34] *Facla*, anul X, nr. 416, 13 iulie 1931.

[35] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta, ed. cit.*, p. 247—251.

[36] Eugen Ionescu, *Banalizarea poeziei*, în *Facla*, nr. 422, 7 sept., 1931.

[37] Eugen Ionescu, *Contra literaturii*, *Facla*, 12 oct. 1931.

[38] Eugen Ionescu, *Emil Botta*, în *Păreri libere*, anul III, nr. 4, sîmbătă 28 martie 1936. În cronica scrisă pe marginea celor nouă poeme din ciclul *Marele Pălanjen*, apărut în *Ideea românească*, Eugen Ionescu se gîndește „cu tristețe amarnică" la „victoria deplină a nonvalorosului, a inartisticului", respingîndu-i pe „acești îngrozitori prozatori (Mihai Ilovici, Dan Petrașincu, Petru Manoliu, Pericle Martinescu)", pe N. Crevedia, poetul, și Neagu Rădulescu

Scanned with OKEN Scanner

dintre „pamfletari" și incriminînd atitudinea criticului O. Șuluțiu „atît de neacut, de grosolan".

[39] *Facla*, anul XI, nr. 483, vineri 9 septembrie 1932, la rubrica *Bazar*.

[40] G. Călinescu, *Istoria, ed. cit.*, p. 876.

[41] Mihail Sebastian, *Emil Botta: „Întunecatul April"*, în *Reporter*, anul V, nr. 21, 11 iulie 1937, p. 2, la rubrica „Mărturia unei generații" și volumul *Emil Botta interpretat de...* Prefață, note, tabel cronologic și bibliografie de Doina Uricariu, Antologie de Paul P. Drogeanu, Editura Eminescu, 1986, p. 115—118.

[42] Arșavir Acterian este autorul.

[43] Eugène Ionesco, *Journal en miettes, ed. cit.*, p. 66.

[44] Horia Liman, *Mă înspăimîntă moartea*, în *Discobolul*, nr. 5, ian. 1933, p. 6—7. Fragmentul citat apare la pagina 7.

[45] Eugène Ionesco, *Journal en miettes, ed. cit.*

[46] Emil Botta, *Sisteme în critică*, în *România literară*, nr. 30, 10 sept. 1932, p. IV.

[47] Emil Botta, *Neactual*, în *România literară*, nr. 31, 17 sept. 1932, p. 4.

[48] Emil Botta, *Aspecte*, în *România literară*, nr. 32, 24 sept. 1932, p. 3.

[49] Emil Botta, *Sensibilități de provincie*, în *România literară*, nr. 34, 1 oct. 1932, p. I (și continuare p. IV).

[50] Emil Botta, *Istoriografie*, în *România literară*, anul I, nr. 3, 15 octombrie 1932, p. 3.

[51] Emil Botta, *Specificul național*, în *România literară*, anul I, nr. 37, 29 oct. 1932, p. 4.

[52] Emil Botta, *Notă asupra agoniei*, în *România literară*, anul II, numărul 51, 4 febr. 1933.

[53] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta, ed. cit.*, p. 150.

[54] Emil Botta, *O nouă obiectivitate*, în *România literară*, anul II, nr. 52 din 11 februarie 1933, p. 1.

[55] Emil Botta, *Despre moartea neobișnuită*, în *România literară*, anul II, 18 febr. 1933, p. II.

[56] Emil Botta, *Un motiv ocult al tăcerii*, în *România literară*, anul II, nr. 54, 25 febr. 1933, p. 1.

[57] Emil Botta, *Micul realism*, în *România literară*, anul II, nr. 55, 4 mart. 1933, p. II.

[58] Emil Botta, *Micul discurs*, în *Ramuri*, anul VI, nr. 6 (60), 15 iunie 1969.

[59] *Ulise*, anul I, nr. 3, oct. 1932, p. 5—6. Fragmentul citat face parte din *Paranteze*, apărut în *Carnet intim* de Eugen Ionescu. *Paranteze* se referă la moartea și înmormîntarea Magdei.

[60] Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, Aimery Somogy, traduit de l'anglais par Yves Rivière, 1960, V. *Préface*, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

[61] Paul Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, în românește de Șerban Foarță, Editura Meridiane, 1969, p. 11—12.
[62] *Facla*, anul XII, nr. 620, 1933, p. 2.
[63] *Meridian* (I) și *Meridian* (II) au fost publicate în *România literară*, anul II, nr. 71, p. IV și, respectiv, *România literară*, anul II, nr. 73, p. III.
[64] *Facla*, anul XII, nr. 666, 16 aprilie 1933, p. 4.
[65] Emil Cioran, *Pe culmile disperării, Grotesc și disperare*, în *România literară* (Anul II), nr. 73, 8 iulie 1933, p. 2.
[66] Emil Cioran, *Frumusețea flăcărilor*, în *Vremea*, nr. 303, 1933.
[67] Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1934, p. 109.
[68] Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 124.
[69] Mircea Eliade, *La vida es sueño*, în *Vremea*, nr. 309, 17 oct. 1933.
[70] Emil Botta, *Micul discurs*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 281.

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu este mult prea sever cu Emil Cioran decretînd volumul acestuia, premiat de Fundații, drept un juvenil exercițiu de seminar. *Pe culmile disperării* nu e doar o carte de eseuri vaporoase din care ne rămîn tonul exaltat și forma aforistică asemănătoare cu aceea a lui Kierkegaard [1]. Existențialismul, obligat la tectonica unor fragmente, circumscrie nu doar o metafizică interioară, ci și o poetică a ființei, poate cea mai relevantă poetică a unui lirism existențial. Cîteva frînturi alese la întîmplare din carte sînt în măsură să ne convingă de oportunitatea unui paralelism Emil Botta — Emil Cioran. Practicat în afara oricărei tendințe de aservire a unui stil la celălalt, mai cu seamă că e de domeniul evidenței neasemănarea celor două moduri de a scrie. Și, totuși, paradigmele sînt comune. Mai mult, *contrastul* și *diferența* ne oferă un tip de persuasiune subtilă, mai autentică, și ceea ce nu se aseamănă pare să fie într-un mod mai adînc și etern asemănător. Stiluri apropiate ascund adesea în spatele lor viziuni bastarde, dacă nu iremediabil străine. După cum pielea diferită, de nerecunoscut a metamorfozei *(disi)*mulează, în alaiul de alterități, ființa unică a sărbătorii și fericirii. Emil Cioran pare mai patetic, mai descoperit, mai direct, dar nu e oare și Emil Botta mai patetic, mai expus, mai tangibil, privit dintr-un unghi ce suspectează felul de a scrie al celuilalt, în asemenea comparații ce deservesc și resping mereu unul din termenii ecuației? Întotdeauna apropierea a doi scriitori se transformă într-o „clevetire" a unuia dintre ei și judecata de exis-

tență și valoare se face printr-un soi de punere în posesie ce deposedează concomitent. Un transfer ilicit de atribute favorizează doar unul din termeni. *Diferența* se obține nu ca un banal rest obținut dintr-o scădere, ci printr-o acumulare defavorizînd unul din poli. Privilegiatul e încărcat de daruri, automat respinse unuia dintre termenii ecuației. Scriitorii comparați devin niște ciudate ecorșeuri, ținînd în mîini nu doar singura piele ce le-a fost smulsă, ci epidermele altor deposedări pe viu. Operele comparate și preferate ni se arată ca un straniu sfînt Bartolomeu, al cărui supliciu n-a fost nicidecum începutul unei cunoașteri, ci pretextul unei înscăunări. Breasla pielarilor avea nevoie de un simbol și l-a ales, tot așa cum poate avea nevoie și comentariul de un reper, părăsit degrabă și uitat în libera explorare a teritoriilor din jur. Comparatismul este întotdeauna ex-centric. Există însă, în transbordarea de valori și de sensuri a fiecărei analogii și diferențieri, o tenace dorință de a recupera unitatea. O unitate care nu a uitat că e multiplă, că e *Chaos* și că din multiplu și haos s-a născut. Tentația de a-i pune alături pe cei doi Emil (Cioran și Botta) s-a ivit din necesitatea de a recupera unitatea unei generații și a unui moment cultural. Din magma experiențelor scripturale s-au desprins paradigme. La acestea ne vom opri, păstrînd mereu privilegiul analistului care vorbește din perspectiva unui *post-ludum* și a unor geneze împlinite, cunoscînd diferențele unui proces de individuație care, înainte de de a fi sens irepetabil, a fost un consens al diferențelor, o comunitate și o vecinătate exemplare. Sentimentul de a fi „singuri în viață" și această tînjire după absolut, „obsesiunea îngrozitoare a morții" și aflarea soluției în trăirea interioară, în lirism, sînt comune celor doi Emil(i), ca și credința că „experiențele subiective cele mai adînci sunt și cele mai universale, fiindcă în ele se ajunge pînă la fondul originar al vieții." Credința că e nevoie de „un grăunte de nebunie interioară" și pasiunea absurdului, teoria aventurii neîngrădite de dogme, țin de asumarea unei condiții tragice, opțiune ce îi apropie, dincolo de orice diferență a scriiturii. Regăsim în ambele opere același refuz al obiec-

Scanned with OKEN Scanner

tivării care le-ar smulge din condiția tragică și aceeași alternativă : atitudinea naivă și cea eroică.

Dar lucrul cel mai important ține de trăirea în lirism și pentru lirism, definitorie pentru ambele opere.

Într-o anchetă [2] a revistei *Facla* din anul 1935, Emil Botta răspunde la întrebarea „De ce scrieți", dezvoltînd o paradoxală motivație, în care ne reîntîlnim cu aceeași logică abisală din volumele lui Emil Cioran *Pe culmile disperării* și *Cartea amăgirilor* : „Am simțit vreodată că nu am dreptul să tac ? Nu, dimpotrivă. Dar cum de mulți ani duc o campanie împotriva propriei mele naturi și cum infidelitatea față de mine însumi e o strategie cuprinsă în planul meu de luptă, e firesc să-mi trădez și să-mi contrariez voința. Scriu fiindcă ar trebui să tac, umblu încovoiat fiindcă ar trebui să merg drept. Scriu din exasperare, din dezgust, din consternare, scriu atunci cînd mă devorează jertfa de a fi teribil de singur. Clipele mele de chietudine, de *bien-être*, freneziile și fervorile mele (dacă sînt) nu aparțin literaturii. Ei nu-i dedic decît orele negre, orele absurde, acelea în care, de-aș fi sincer cu mine, ar trebui să mă înec. Iată, dar, după falsul meu tratat de logică, scrisul, actul intelectual, egal cu o sinucidere. În stilul acesta pot spune că am sucombat de multe ori, cu fiece pagină, bună sau rea pe care am caligrafiat-o. Și, spăimîntătoare farsă, peste toate aceste morți succesive, sincopate, Marele Eu încă trăiește (mitomanie)." Mai teribilist, în patetismul său, Emil Botta nu face să descrie în acest text decît poziția celui ce scrie „pe culmile disperării." E momentul să nuanțăm ceea ce risca să pară joc irelevant de afirmații. Volumul *Pe culmile disperării* se deschide cu un soi de prolog despre ce înseamnă *A fi liric*. E vorba aici de fecunda „abandonare în fluiditatea noastră interioară", de acea necesitate de exteriorizare ce indică „o efervescență a vieții în individ care nu poate fi stăpînită", de „experiența morții (ca presentiment al muririi)", de „experiența suferinței" născînd „lirismul suferinței" care este „un cîntec al sîngelui, al cărnii și al nervilor, al paroxismului." [3]

Scanned with OKEN Scanner

Răspunsul lui Emil Botta din *Facla* implică un același mod de înțelegere a lirismului la care se ajunge în clipele de paroxism lăuntric. Că nu e vorba doar de o opțiune personală, ci de un mod mai general de a înțelege lirismul și valoarea, ne convingem din articolul scris de Emil Botta despre *Haig Acterian și minciunile adevărate* [4].

Cărților scrise de faima autorului, de cultura lui profundă ori superficială, de frivolitate sau de știința scrisului redus la un *dictando* (s.n.) — iată contrariul cărții-destin — le sînt opuse acele opere „elaborate într-o înfricoșătoare tensiune, cărțile-calvar, cărțile-asceză, acelea scrise de sîngele ajuns, printr-o alchimie ocultă, spirit." Or, valoarea lirismului, la care se referă și Emil Cioran, în volumul său de debut, rezidă în calitatea lui „de a fi numai sînge, sinceritate și flăcări." E un lirism al „timpului aprig", al făpturii ce arde ca o torță, cu presentimentul muririi, pradă unui paroxism ce se îndoiește de însăși existența cosmosului:

Ciocîrlie de ceață, spune-mi prin semne
dacă inima cerului palid mai bate
dacă mai tremură mîinile îngerilor,
dacă palpită stelele... [...]

Moarte geloasă, de ce clipești
prin iedera serii suind pe terasă?
De ce arde ca o torță făptura,
cînd te apropii de mine, mireasă?

(Vestirea făcută mie)

Poemul publicat în 1934 sugerează mai mult o incandescență eliberată, patetismul găsind o supapă în declarație și în barocul imaginar. Dar în spatele cuvintelor, ascunzînd torța ființei, există și se lărgește fisura lăuntrică, acel semn al cutremurului dislocînd chiar flacăra. Am ales cu bună știință un poem scris înainte de cristalizarea stilului Emil Botta. Pentru a demonstra că și în neîmplinire și tatonare de sine, lirismul tînărului poet e născut dintr-un cult al suferinței, dintr-o obsesie chinuitoare a morții, din răni „ce participă la sîmburele ființei", începînd „de a mai fi manifestări exterioare."[5]

C.da 217 coala 5

Scanned with OKEN Scanner

Se cuvine poate să facem o paranteză, aducînd un argument în favoarea acestei paralele Botta-Cioran. E un argument din afara celor două opere, vizînd locul pe care l-a ocupat Emil Botta în memoria lui Cioran. Aflînd de la Barbu Brezianu de moartea poetului, Cioran îi va scrie lui Arşavir Acterian o scrisoare, trimisă la 1 august 1977 de la Paris : „Tocmai am aflat prin prietenul nostru comun Bre(zianu) că Emil Botta nu mai e. Mă obişnuisem să-l consider atît de în afara lumii, şi aşa de izolat în propria-i condiţie, încît vestea morţii lui n-a suscitat în mine nici cea mai mică consternare. Reacţia mea nu are nimic de-a face cu orice formă de indiferenţă ar exista. Ştii bine că *dintotdeauna am avut cea mai bună părere despre el* (s.n.) şi că singurătatea în care a trăit în ultimii ani exercita asupra mea o veritabilă fascinaţie. Dar, în fine, de multă vreme, el era pe celălalt tărîm, doar printr-un accident legat de cei vii. (Cît regret că nu l-am văzut în Hamlet !) Ştii poemul lui Botta, *Entropia*. L-am citit acum o săptămînă în spaniolă..." [6] Portretul lui Botta este şi autoportretul lui Cioran, iar afinităţile de structură sînt transparente. Amîndoi au trăit şi au scris într-o singurătate care vine din nepărăsirea de sine, dintr-o separare de toate. Nu-l vedea şi Eugen Jebeleanu pe Botta ca pe o fiinţă de pe altă planetă ? [7] Şi nu e oare această «condition séparée» a poetului aceeaşi «condition séparée» trăită de Emil Cioran, cu obstinaţie, pînă la ultimele consecinţe ? Singurătatea lui Botta, adusă în prim-planul scrisorii trimisă de Cioran, e chiar singurătatea descrisă pînă la dezgolirea de sine în capitolul *Cît de departe sunt toate !* Botta, precum Cioran, a trăit solitudinea nu numai ca izolare — şi Teatrul e un mod de a fi singur — ci ca nepereche, ca neînsoţire, ca unicitate a exprimării de sine, ca un indestructibil dor de a fi tu însuţi. Ceea ce nu l-a împiedicat pe poet să-şi exprime brutal disperarea în faţa violenţei şi sălbăticiei pustiului : „singurătatea e o leoaică, e un viscol, e o căţea" *(Vizite)*.

Retractilitatea din gesturile lui Emil Botta era mereu şi expresia unei tăinuiri, iar umilinţa şi poza vocii erau ale unui singuratec, ale unui mare stingher printre ceilalţi, ale unui răzleţ sau pribeag sau rătăcit printre cele

Scanned with OKEN Scanner

ce sînt. Chiar proximitatea era o formă ce nu făcea să se vadă, mai irepresibilă decît depărtarea, izolarea, exprimînd o nouă ascundere, un lanț de ascunderi, de dosiri și tăinuiri. Un soi de *prezență lăturalnică* proclama mereu acel *dincolo al ființei*, pustietatea emanînd dintr-un preaplin al locuirii de sine, din „paroxismul interiorității", evocat de Cioran în capitolul *A nu mai putea trăi* [8]. În *Pasiunea absurdului* există un fragment ce ne-a amintit de ultima strofă a poemului *Fantasmagoria* din *Întunecatul April* :

> Melci, reintrați în cocioabe,
> cenușă, revino în focuri și-n vetre,
> copaci, întoarceți-vă în muguri, în boabe,
> și voi, oameni, în pietre.

Singurătatea ca retragere, ca expresie ultimă a unei trăiri incandescente, ca un salt spre „groaznice transfigurări viitoare" e în același fel înțeleasă și de Cioran, în *Pasiunea absurdului*, cu o voce mai puțin nonșalant-copilărindu-se decît aceea a lui Botta : „Dar vă spun : trebuie să ascunzi o mare nebunie ca *să vrei* să devii piatră..."

Tot aici găsim o intuiție mai adîncă a rolului pe care l-au împlinit măștile și polinimia în creația lui Botta și chiar o înțelegere existențialistă a teatralității, a opțiunii scriitorului pentru teatru... Pentru a nu vorbi cu mîinile pe față, pentru a nu trebui să-și ascundă imaginea grotescă și tragică a obrazului exprimînd tot chinul interior, poetul și-a ales tot acel alai de măști și pseudonime, pentru a-și proteja comunicarea. Cuibărirea sub măștile altor personaje vrea să exorcizeze un tumult lăuntric, ce devine comunicabil numai prin ascunderea, dar și dezvăluirea pe care le presupune. Obrazul se așază sub smaltul proteguitor, sub mîinile ce-l acoperă. Teatrul, Masca împlinesc rolul mîinilor ce ascund devastarea, explozia chipului. De aici un paradoxal mod de a fi „nefiind și fiind", „trăind și murind". Ceea ce este ucis în afară, prin mască trăiește înăuntru. Sfîșietoarea subiectivitate prosperă și moare pentru a deveni impersonalitatea și profunda subiectivitate, necesare în orice rol. Existențialismul teatral și teatrul

existenței se confundă nu doar în autoscopia disperării din cartea lui Cioran. La Emil Botta teatrul disperărilor e chiar modalitatea prin care e ocrotit lirismul suferind, „melopeea disperărilor" cum o numea Cioran, „melodioasa tragedie" cum o definește poetul. În *Memorial*, întreg acest joc al lui *a fi nefiind* și al lui *a trăi murind*, regăsibil în *Pe culmile disperării*, nu ni se pare legat deloc întîmplător de Teatru și de îmblînzirea Himerei:

...am pierdut fiindcă m-am pierdut
la vederea Himerei,
în adîncul himeric al ochilor săi,
într-un complicat labirint
am căzut.
Și pe aceste file
notez sibile, inscripții
ca un mare actor
trăind și *murind*, *nefiind* și *fiind*
în fantastice roluri, (s.n.)
în imaginara, tragica lume a sa
în carcera grea, de gheață și fum.
Și vezi ce scriu acum,
vezi ce scriu acum despre gheață și fum:
De multe ori am murit pe scenă:
însă niciodată ca acum.

Teatrul a fost dintotdeauna un mod de a vorbi în fața celorlalți, cu mîinile pe față, cu masca rolului ascunzînd obrazul, protejîndu-i pe cei ce te văd de infinitul simțirii, de erupția sîngeroasă a trăirii. Mai mult, există părerea că teatrul a pierdut enorm în clipa în care actorii au renunțat la mască. „Ce-ar fi dacă fața omului ar putea exprima adecvat toată suferința interioară, dacă în expresiune s-ar obiectiva întreg chinul interior? Am mai putea sta de vorbă între noi? N-ar trebui *să vorbim atunci cu mîinile pe față* (s.n.)? Viața ar fi realmente imposibilă dacă tot ce avem noi ca infinit de simțire ar fi exprimabil în liniile feței. Nimeni n-ar mai îndrăzni să se privească în oglindă, căci o imagine grotescă și tragică în același timp ar amesteca în contururile fizionomiei pete și dungi de sînge, răni cari nu pot fi închise și șiroaie de lacrimi cari nu pot fi stăpînite. Aș avea o voluptate plină de groază să văd cum izbucnește în armonia comodă și superficială de fiecare zi, un vulcan de sînge, țîșniri roșii ca focul și arzătoare

Scanned with OKEN Scanner

ca deznădejdea, cum toate rănile fiinţei noastre s-ar deschide iremediabil pentru a face din noi o erupţie sîngeroasă."[9] Masca şi Teatrul reuşesc să dea astfel măsura vastităţii lăuntrice, într-o lume devastată de acelaşi lăuntric, arzînd ca o torţă :

Nu-ţi plac
aceste multicolore accente,
această policromie,
spectacolul nostru
în marele teatru al lumii ?
— Eu iubesc această policromie
şi înscenarea voastră
şi această vastitate
în această lume devastată.

(Ultima noapte)

Chipul torturat de insomnii, „cînd în sine cresc cele mai groaznice văpăi" *(Grotesc şi disperare)* îl întîlnim la Botta, în poemul *T.B.* :

Noapte bună ! Pieriţi insomnii,
arzătoare tunici ale lui Nessus !

O posibilă expresie a chipului înfricoşat, pe care-l brăzdează „nebuneasca lucrare" a trăirii lăuntrice, răvăşit de înfrigurare şi de o teamă atingînd paroxismul, regăsim în poemul *Nordica,* unde se vede întîlnirea dintre grotesc şi suferinţă, temă dezvoltată de Cioran. Arătarea chipului în acel „ducat inert" al durerii seamănă cu o sperietoare şi haosul trăirii, neprotejat de nici o mască şi nici măcar de mîinile acoperind şi susţinînd surparea obrazului, este o anamorfoză grotescă, un soi de *Vexierbild.* Harta cutremurată a lăuntricului se vede în toată grozăvia ei, ca o hartă cutremurată a chipului, portretul devastat semănînd cu un peisaj devastat, tot astfel cum la Cioran obrazul e „un vulcan de sînge", „o erupţie sîngeroasă".

Înfricoşare, înfrigurare
în acel ducat.
Şi arătarea mi se arată
s-a arătat :
o coroană de paie
şi fruntea
şi ochiul ca ocna de sare,

Scanned with OKEN Scanner

obraze surpate, ce înfrigurare,
ce lac înghețat.
Așa se arată a fi
acel ducat.
Mîna dă-mi-o, să văd
colții de fier de se mai văd,
colții de fiară, fierăstraie și cui.
Eu nu am văzut
un leu să tremure, mărire lui.
Tu, purtătorul de scut,
nu tremura!
În ducatul inert,
în *lucruri*,
ce nebunească lucrare,
Înfricoșare, înfrigurare. (s.n.)
(Nordica)

Deosebirea dintre cele două portrete-peisaj, dezvăluind paroxismul trăirii, intervine nu la nivelul genezei imaginarului tragic și grotesc. „Erupția sîngeroasă", „vulcanul de sînge" al lui Cioran sînt înlocuite la Botta de „ocna de sare", de peisajul „nordic". Angoasa ia forma înghețului și a surpării înfrigurate. Expresionismul rănilor sîngerînde, atingînd amplitudini cosmice la Cioran, se manifestă la Botta ca un expresionism al înghețului și al cosmosului inert. *Nordica* e o poezie a supliciului, a martiriului lăuntric adus la suprafață, cu ajutorul unui imaginar ce păstrează încă numeroase însemne ale atrocității văzute cu ochiul Evului Mediu. În poemul *Ordin*, ce deschide volumul *Întunecatul April*, vom descoperi și obrazul în sînge, acea expresie a panicii și a împresurării ființei de rău, sugerată de metafora memorabilă: „pielea e o năframă de sînge":

izbăviți-mă de rău, de harapnicul groazei,
(...) pielea e o năframă de sînge,
fuga, fuga
prin ploaia de sînge, ud leoarcă

Vertijul himerelor lăuntrice, arderea interioară, transformînd obrazul într-o flacără, dau chiar Himerei o înfățișare de torță aprinsă, imaginarul lui Cioran trecînd în lirismul Spectrelor și al mirajelor ce asaltează privirea:

O, Himera, torță aprinsă ți-e chipul!
(Spre stînca primejdiei)

Scanned with OKEN Scanner

In paranteză fie spus, titlul poemului, *Nordica*, confirmă accentuarea, pentru universul bottian, a imaginarului celtic. Poema valahă este la Ion Barbu sau Dan Botta o sensibilitate european-mediteraneană, deci sudică, precum la Valéry, Mallarmé ori tutelarul Apollo. La Emil Botta există o dominantă nordică a viziunii, o spunere „irlandeză" ce împletește întunecatul cu enluminura, o luminescență de crepuscul sau de zori a sentimentului, pe care europeanul o recunoaște în spusa lui Mercutio despre Mai sau în felul cum Tristan o mîngîia pe Isolda.

În *Grotesc și disperare*, capitol la care ne-am mai referit, citindu-l din revista ce l-a tipărit înainte să apară volumul *Pe culmile disperării*, există o descriere a stării cumplite, cînd „în tine cresc cele mai groaznice văpăi, și existența ta apare unică și singură, într-o lume născută numai pentru a-ți consuma agonia ta". Chipul măcinat de o asemenea stare, de „o pornire nebună spre negativitate", e însăși „imaginea grotescului": „Este o crispare generală, o schimonosire, o încordare de ultimele clipe, cărora li se asociază *o paloare* de cea mai *demonică seducție, o paloare* de om trecut prin cele mai groaznice prăpăstii de întuneric. Și nu este acest *grotesc răsărit ca o expresie a disperării asemănător unei prăpăstii?* Nu are el ceva din *vîrtejul abisal al marilor adîncimi*, din acea *seducție a infinitului* (s.n.) care ni se deschide în față, pentru a ne înghiți, și căreia ne supunem ca fatalității?" Paloare, demonică seducție, grotescul disperării asemănător unei prăpăstii, ispita infinitului, sînt imagini și tensiuni cu o frecvență semnificativă în poezia lui Emil Botta. Ne vom opri de data aceasta la paloarea de o diabolică atracție, la acel cortegiu de palizi posedați din poezia lui Emil Botta, chipuri grotești și disperate ce sînt descinse, nu doar din masca de cretă a atîtor arlechini, clovni și funambuli ce traversează pictura acestui secol. Ei sînt născuți și din „teama și cutremurul" lui Kierkegaard, din vertijul abisului nietzschean, din incandescența suferinței, căreia i se asociază o paloare de cea mai demonică seducție, la Cioran.

În *Domnul Amărăciune*, paloarea e însuși presentimentul morții: „Dar te observ, iubitul meu, ce palid

Scanned with OKEN Scanner

ești." Înainte să fie ucis, Dionysos din poemul *Proverb* „avea o privire așa de sumbră / și *obrazul ca varul* (s.n.) și vocea de plîns năruită / și o viață ca o casă părăsită". Sihastrului poet trăind voluptăți înfricoșătoare, răpace, i se mai spune și „livid făuritor de catastrofe" *(Din senin)*, „Față de cenușă" *(Acel eu' însumi)*, „Palidă Rază" *(Mireasa Carpena)*, „Omul palid care mi-a promis că se va spînzura" *(Aventura)*. Lui i se cuvin „elogiile insultătoare ale palizilor căutători de fantome" *(Natura și poetul)*. „Față de cridă" *(Intermezzo)* completează seria de arătări lunare, cea mai lunară dintre ele fiind *Cavalerul cu melc de aur*, efigie a unei combustii lăuntrice consumate pînă la transformarea ființei în spectru, în transparența și derizoriul ultimei măști, efemeră ca o foiță de mică. Paloarea, paliditatea mortală, reprezintă chipul omenesc, însemnat de maladia mortală a lui Kierkegaard, ce face și obiectul cărții *Pe culmile disperării*. Îl regăsim din nou pe filosoful danez în chiar inima operei lui Emil Botta. Printr-un demers indirect avîndu-l ca mediator pe Emil Cioran.

Una dintre afinitățile cele mai imprevizibile, deși e poate nucleul vital al concepției lui Cioran și chiar sîmburele transfigurator al poeziei lui Emil Botta, poate fi circumscrisă prin sintagma „Să mor de lumină" din capitolul *Presentimentul nebuniei* [10]. Diafanul, sentimentul salvării, farmecul, gingășia, suavitatea, în fine harul, îndurarea, milostivirea, ce răzbat în plin grotesc și încrîncenare, la Emil Botta, sînt regăsibile în dorul după o baie de lumină și un vis de lumină, avînd imponderabilul grației, iar nu concentrarea și încordarea extazului: „Aș vrea însă o baie de lumină caldă care să răsară din mine și să transfigureze întreaga lume, o baie care să nu semene încordării din extaz, ci să păstreze un calm de eternitate luminoasă. Departe de concentrarea extazului, ea să se asemene cu ușurința grației și cu căldura zîmbetului. Întreaga lume să plutească în acest vis de lumină, în această încîntare de transparență și imaterialitate. Să nu mai existe obstacol și materie, formă și margini. Și într-un asemenea cadru să mor de lumină." [11] Un poem precum *Aerul, tremură-*

Scanned with OKEN Scanner

torul... e una din expresiile acestui diafan, viziunea feerică echivalînd „încîntarea de transparență" pe care o visează Cioran :

Aerul, tremurătorul, copilul, clarul,
în aurii pînze ne înfășoară...
În caleașca trasă de fluturii săi
a venit de cu seară
Noaptea întreagă a lunecat,
pe vioara divină, arcușul divin.
Oprește-te ! Stai ! Asupră-ne stai iară și iar,
cer adamantin !

Dimineața e ceva, nu știu ce, fragil,
o amiază faunescă : acesta e darul.
În mii de magii, de culori, se-ntrecea
aerul, tremurătorul, copilul, clarul...

„Încîntarea de transparență", „moartea de lumină" nu au concentrarea extazului, ci presupun imaterialitatea și plutirea, ba chiar o absență a combustiilor.

Muzica Sferelor era
după umila părere a mea.
Ceruri cîntînd,
vitroasele ceruri sunînd,
incorporale retorici retorizînd
în *aerul fără densitate*
în *extramundana puritate* (s.n.)
(Iberia)

Spre deosebire de grația și imponderabilul acestei imagini, în care Muzica Sferelor e chiar plutirea în „visul de lumină", evocat de Cioran, extazul e urmat de depresiune, iar viziunea paradisului de gustul amarului și al cenușei. Fraza lui Cioran „Deși doresc infinit extaze luminoase n-aș vrea nici de acestea, căci ele sînt urmate de depresiuni" [12] are un corespondent liric în poemul *Poarta sublimă* :

Prin bruma somnurilor mele
raiul, raiul vedeam,
printre fulgeroasele stele,
raiul aiurărilor mele...
Aș fi ridicat o hartă
a supranaturei prin care mirarea, copilărește mă poartă.

Scanned with OKEN Scanner

Arzătorul rai mă apropie,
Sînt în bătaia flăcărilor lui,
bătînd înspre mine
raiul cu cimbale şi ocarine,
pradă sînt vîlvătăii cerului
Şi raiul îmi spune : «Leagănul sînt
şi argintul tău, floarea ta, o brîndușă
sînt pentru tine !»
Ah, raiule, dar de unde atît amar, atîta cenușă ?

Descoperim în jurnalul lui Eugen Ionescu acelaşi vis de lumină, aceeaşi încîntare în faţa transparenţei, euforia ca o moarte sau o predare de sine în lumină. Confesiunea unor spirite de o subiectivitate nedezminţită se vede convertită în texte atît de asemănătoare. Ca pentru a întări un adagiu al lui Cioran privitor la subiectivitatea dusă pînă la ultimele consecinţe, relevînd o cale de recuperare a universalului. Senzaţia de graţie, de virginalitate, (în) prin lumină, are aceeaşi imponderabilitate pe care-am întîlnit-o în poemul lui Botta *Aerul, tremurătorul* sau în textul lui Cioran : „Era o zi luminoasă, cu puţin înainte de prînz. O zi de iunie, de început de iunie. Mă plimbam în faţa caselor joase şi în întregime albe ale micului orăşel. Ceea ce se întîmplă a fost în întregime neaşteptat. O bruscă transformare a oraşului. Totul devenea în acelaşi timp profund real şi profund ireal. Da, chiar asta era : irealitatea amestecată cu realitatea, amîndouă unindu-se strîns, indisolubil. Casele deveneau şi mai albe, foarte curate. Ceva cu totul nou în lumină, ceva virginal (feciorelnic) în lumină, o lume necunoscută şi pe care mi se părea c-o cunosc la nesfîrşit. O lume pe care lumina o dizolva şi tot ea o reconstituia. O bucurie debordantă ţîşnea din lăuntrul meu *caldă* şi *luminoasă* ea însăşi, o prezenţă absolută, o prezenţă ; mi-am spus că acela e adevărul, fără să ştiu cum să definesc acest adevăr. [...] Mi-am spus de asemenea că dacă acest eveniment s-a petrecut, de vreme ce eu am trăit asta, de vreme ce ştiam totul, ignorînd în acelaşi timp ce ştiam, niciodată de aici înainte nu voi mai fi nefericit căci aflasem că nu se va mai muri." [13]

Ceea ce ni se impune din lectura acestor fragmente, din lumina poemelor emilbottiene, este „valoarea exclu-

sivă a adevărurilor vii, a adevărurilor răsărite din noi și care revelează realități și valori constitutive nouă" [14].

Numeroase afirmații din capitolul *Asupra morții* își găsesc un ecou în spectaculosul imaginar thanatic, tipic pentru poezia lui Emil Botta. Va trebui să reținem și „cenzura" pusă infinitei seriozități, o cenzură salvatoare nu doar psihic, ci și estetic, dacă ne gîndim la poemele scrise de Emil Botta fără încrîncenarea și osificarea pe care le presupune o gravitate dogmatizată: „A avea o infinită seriozitate este a fi pierdut." „De ce nu înțelegem că se poate gîndi *viu* asupra morții", că „prin participarea intimă și dureroasă ni se revelează totuși un adevăr viu?" „Moartea nu poate fi înțeleasă decît dacă viața este simțită ca o îndelungată agonie, în care moartea se îmbină cu viața"; „a descoperi în progresiunea vieții un drum înspre moarte și a găsi în pulsațiile vitalului o adîncire imanentă în ea" [15] sînt tot atîtea afirmări ale experienței și cunoașterii disoluției, numai printr-o „dureroasă și încordată frămîntare a vitalului" [16]. Demascarea iluziilor la care se referă Cioran, dialectica demonică a vieții ce naște forme pentru a le distruge — celebra tensiune contrară din poemul *Aedificabo et destruam* transcriind o deviză dragă lui Montherlant — sînt teme de un acut dramatism în poezia lui Emil Botta. Poemele uzează în exorcizarea thanaticului de o expansiune debordantă a formelor și conținuturilor. Invocarea morții e concomitentă cu o pornire frenetică a stilului și imaginarului și lirismul devine cel mai vital, cel mai viu, cînd se lasă pradă agoniei și viziunilor thanatice. În acest punct înțelegem faptul că lirismul emilbottian nu este unul al mentalității tern-citadine, el asumînd, fără distorsiuni și mirări, practica tradițională a priveghiurilor românești, ce îmbinau vecinătatea morții cu afirmarea rîsului, a jocului și erosului. Locuirea și chinuirea vitalului par să fie modalitatea prin care subiectivitatea (își) descoperă moartea. Iminența e sărbătorită și dezmierdată, batjocorită sau doar familiar apostrofată, naiv cercetată sau ținută la distanță, printr-un joc al seducerii și exorcizărilor. Vizionarul produs de stările depresive sau de un eroism afișat e mereu smuls gravității, printr-o ino-

Scanned with OKEN Scanner

centare, acolo unde nu mai poate fi vorba de inocență. La Botta, agonia, cu sensul vechi, de luptă, și cu cel modern, al declinului, e trăită mereu cu o vitalitate dionisiacă, dezvoltînd, în plină spaimă și cutremur, „elogiile insultătoare", alintul sarcastic.

Această organicitate este însăși vitalitatea limbajului și, mai mult decît atît, o răsturnare a formulei *a fi în viață pentru moarte* ce devine *a fi în moarte pentru viață*. Toate arătările morții au impetuozitatea și vibrația vieții, răsfrîntă asupra disoluției, precum elixirul apei vii dejucînd neființa. Freamătul este mereu invocat în dialogul cu dispariția și el pare să fie și punctul cardinal, decisiv în stabilirea diferențelor dintre Cioran și Emil Botta, atîtea cîte există. Limba lui Emil Botta este numai sevă numind dispariția sevelor, cumplita ofilire și uscăciune :

> Și uitarea dă-mi-o, în palida zi
> cînd, iubire, te va săruta
> minunăția, moartea cea grea.
> Și vîntul a jale cînd s-o tîngui,
> duiosu-ți păr cînd l-o clătina,
> ah, moarte, nu mă ocoli,
> arată-mi-te, stea !
> *(Dă-mi freamătul)*

Ceea ce-l desparte pe Botta de Emil Cioran este paradoxalul și carnavalescul triumf, imprevizibila aureolă cu care sînt încununate iluminările și transfigurările sale de mare îndurerat și singuratec. La Cioran domină sensul eshatologic al apocalipsei, la Botta cel de cunoaștere. Ceea ce-i separă pe cei doi este, dincolo de identitatea temelor abisale, vocația lui Emil Botta de a recupera, în spațiul imaginarului thanatic, o dublă relație a *trecerii*, cu *petrecerea* : moartea este petrecere cu sensul de stingere, dispariție, *pierdere* și *săvîrșire*, dar și *petrecere* cu sensul de *acompaniere*, *însoțire* și *întovărășire*, de *veselie* și *desfătare*, de *plăcere* și *distracție*, de *ospăț* și *benchetuială*, de *sărbătoare a ființei*. Dacă nu cumva tocmai acest lucru îi apropie cel mai mult, pentru că Cioran este acela care se-ntreabă : „De ce nu înțelegem că se poate gîndi *viu* asupra morții."

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Abandonarea în nemărginire, disproporția dintre lumea infinită și finitudinea existenței umane, urmată de trăirea acestor disperări într-o stare de vis, sînt mișcări ale sufletului descrise de Cioran în *Melancolia* [17] și teme cărora Emil Botta le-a dat un acut sentiment al singurătății, o frumusețe stranie și vital maladivă [18]. Atitudinea estetică din melancolica singurătate a unor poeme și eliminarea tragicului, prin „concepția spectaculară a vieții", sînt prezente în capitolul scris despre *Melancolia*, purtînd numeroase ecouri din Kierkegaard. Dulcea și senzuala melancolie, pasivitatea contemplativă scaldă într-o lumină a *calmului* epifaniile produse de o singurătate colorată estetic, unind tristețea cu voluptatea.

Tristul, sofistul, al meu alter-ego
bătu la scorbura sihăstriei mele
era un Faust cu ochi de uliu,
o *voluptate* cu ochi de uliu.
(Din senin)

Tragicul se retrage pentru că „nu include ca un element central reveria, nelipsită în toate stările estetice". Partea de estetic din melancolia poemelor lui Botta ar merita o amplă analiză. Amestecul de voluptuoase și negre arătări ce tind spre pasivitate și reverie, încîntare și abandon, seninătate și uluire, ar pune în evidență o adevărată fenomenologie a melancoliei, atingînd visul și grația, adesea lovindu-se de fenomenologia tristeții ce ajunge la ireparabil [19]. În *Comentariu la o viață pierdută*, întîlnim acea invocare, în spațiul afectivității prezente, a unor elemente ce nu mai pot fi active în prezent. Conștiința ireparabilului, manifestîndu-se „numai pentru trecut", e urmărită atent de Cioran, în oscilațiile și fluctuațiile pe care le presupune alunecarea durerii în grație și pierderea neființei în eternitatea de lumini și de umbre. Șerpuirea văilor și a rîurilor simbolizează infinitul în peisajul olandez sau al Renașterii, fiind prezentă și în insolitele ecorșeuri ce plasează vivisecția într-un peisaj nemărginit. Mai

Scanned with OKEN Scanner

mult, în același poem, atitudinea estetică, invadînd melancolia, transpare din perspectiva spectaculară: cosmosul e privit ca un teatru al lumii, cu stele, „măști de aur și Păduri-Euridyce". Citatul livresc afișează seducțiile estetice și «calmul» cumplitei nostalgii sau reverii dureroase.

De m-ar ucide vraja
romanticei păduri!
Și brazii să-și înalțe
întunecații muri.
Pierdut, prelung răsune
cumplitele bucine,
demonicul detunet
al stîncii carpatine.
Să vă mai văd o dată,
Păduri-Euridyce,
cîntați-mi să mă satur,
izvoare, clare fiice,
voi, stele, măști de aur,
hieratice făpturi.
De m-ar ucide vraja
romanticei păduri.

De caelo este unul dintre poemele ce adună toate pulsiunile tristeții voluptuoase, așa cum le-a relevat „fenomenologia" lui Kierkegaard și așa cum sînt rezumate și de textul lui Cioran: „imaterialitatea lumii", „gol intern, infinit exterior, vag de senzații, reverie sublimare", „grație melancolică și ușoară"[20], caracterul estetic al singurătății în melancolie[21]. Aici apare celebra sintagmă „melodioase tragedii", definind una dintre direcțiile cele mai reprezentative ale poeziei lui Emil Botta, dezvoltată în poemele nopții, în cele scrise „sub religia lunii", *(Nenumărații; Adorația Lunei)*, în paradisiacul nocturn, sub investitura „clarelor sidere" *(Veniți, adieri)*. Singurătatea e smulsă vertijului demonic și abisalității tragice, înfățișîndu-se sub însemnele unei Bunevestiri. Spațiul melancoliei e „strălucindul arhipelag" de doruri și de cerești, clare odoare, lăsîndu-se umplut de o infinită plutire și visare. *Stultifera navis* („Melancolie, barca-mi nebună") n-are nimic din însemnele damnării. Acest singur accent expresionist, împlinind funcția unui citat livresc, se dizolvă în peisajul beatificat, în irizațiile sidefii ale reveriei, nestatornică

Scanned with OKEN Scanner

asemeni fizionomiei sfinților descrisă de Cioran ca o „dezertare din lume" [22]. Hieratismul unui Pierro della Francesca transpare în „melancoliile" convertite la grație angelică din anumite poeme scrise de Emil Botta :

Pe ramurile tale, arbore noptatec,
văzui al veciilor *porumbiel singuratec*,
ce, *drăgăstos gîngurind*, aștepta.
Și *crini purtînd*,
vestitorii unei melodioase tragedii
scuturau pe rînd
în urne aripile sidefii.
Prin strălucindul arhipelag,
din stea în stea, se îndrepta spre lună,
cu toate pînzele întinse,
Melancolie, barca-mi nebună.
Și printre doruri plutea,
printre cerești le clare odoare
Melancolie, iubirea mea,
din visări în visare. (s.n.)

(De caelo)

Fenomenologia melancoliei, atingînd visul și grația, transpare în *Mozart* („Claritate a nopții ! Liră / pe care se întrec meșterii îngeri ! (...) Claritate a nopții ! Ideală / claritate, un vis ești, atîta, un vis. / Închid ochii, te pierd, / printre negurile mele te pierd") sau în *Veniți, adieri* („Iluminare și noapte ! Un înger își trece / aureolele de pe un umăr pe altul"). E ușor de observat continuarea ce există între „arta melancoliei" și „angelomania" imaginarului. Dulcea tristețe ne apare, în asemenea viziuni ale beatificării și singurătății, topindu-se în reverie, ca un soi de cupă, de vas de argint, ca un nimb de argint și de sidefuri evanescente, înghițind și dizolvînd contururile lumii și chiar drumul șerpuitor al trăirii interioare, la rîndu-i irizată :

Frumoasă și tristă erai !
Gloriei tale fost-am cupa, de-argint vasul.
(Vino, nu veni...)

Argintiul, sideful aduc în pasta neagră ori crepusculară a melancoliei, posibilitatea unei mîngîieri și chiar o resemnare, împrumutînd tristeții și tensiunilor tragice chiar imaterialitatea lumii, imponderabilul liniștitor al

Scanned with OKEN Scanner

unei raze, al surîsului sau al nimbului străveziu. Melancolia este „singurătatea de argint" din poezia lui Emil Botta, reverie luciferică :

Frumoase ceruri, nobile ape,
atît de nobile că setea mi-o mint !
Cu imaginea eretică a lunei aproape,
viețuiesc, rătăcesc.
Oh, *singurătate de argint*, (s.n.)
spînzurată de cumpăna fîntînelor,
lună, lună, zînă a zînelor,
nu mă vrăji
încă mai am o brumă de cer,
o fîșie de noapte,
o stea — dacă pier.

(Lucifer)

Melancolicul trăiește ispita acelui „fantomatic Demult", lăsîndu-se furat de imaginea ca un argint, scrisă în tremurătoarele ape :

Suie, suie spre lună
un fantomatic Demult și veștedul Odată.
Ca un argint ce scris a fost să-mi scape,
imaginea ta în tremurătoarele ape
căzu.

(Neființei)

Durerea în melancolie nu se mai vede, ci se stră-vede, de unde și oximoronul „Melancolie-Înseninare", tipic nu numai pentru imaginarul lui Emil Botta, ci și pentru asimilările descrise de Cioran între melancolie și grație, între melancolie și calm. Poemul *Monos* este poate cea mai expresivă ilustrare a pierderii singurătății interioare în lumea infinită, a expansiunii eului în reverii dureroase. O expansiune ce sparge pereții miniaturali ai durerii precis conturate, pentru a străbate „cîmpia de os", un soi de schelet al peisajului, a cărui descărnare nu face decît să sugereze încă o dată imposibilitatea vreunui acroșaj, a vreunei atîrnări, suspendări ori agățări a ființei de vreun reper, irepresibila lunecare a melancolicului :

Muream de tristețe,
pieream în cenușă,
în hidoasa maree

Scanned with OKEN Scanner

și posomoriți mă priveau
temnicerii, pereții cei patru.
Acuma, cîmpia de os
este nelimitată
pe neted întinsu-i de mergi,
nu-i dai de capete, nu.
O miniatură era
și ajunse imensă cîmpia de os.
O, nici c-a sperat
trudita mea inimă,
nici c-a visat,
de minune priveliști
aici, în odaie.

(Monos)

Melancolia este acea tristețe smulsă captivității unui reper („temnicerii, pereții cei patru") și dăruită unei libertăți infinite, unui infinit salvat de însemnele timpului, ale spațiului, ale cauzalității („Și nimeni nu-i / pe cîmpia de os, / nu-i iarnă / și nu-i primăvară"). Estetica și evanescenta durere este doar *vedenia, himera* durerii, suferința dăruită unor năluci, năzăriri și umbre, o trăire spectrală a suferinței, transformată, astfel, în arătare, în părere. Poemul lui Emil Botta parcurge chiar drumul de la tragic („Muream de tristețe") la melancolie sau drumul de la atitudinea tragică la atitudinea estetică, acea metamorfoză a *destinului* în *impresie* la care se referea și Cioran: „În tragic participarea intensă cu întreg conținutul ființei noastre este atît de hotărîtoare încît fiecare moment este o chestiune de *destin*, pe cînd atitudinea estetică este o chestiune de *impresie*."[23]

Emil Botta și Emil Cioran se întîlnesc în căutarea rădăcinilor organice ale limbajului. Există o alegere asemănătoare la amîndoi: lirismul și infernul lăuntric. Există aceeași capacitate de a transforma subiectivitatea în universalitate. Există o excelență identică: trăirea pînă la ultimele consecințe a luptei (agoniei) lăuntrice. Și aceeași „gîndire vie, pasionată, în care lirismul circulă ca sîngele în vine."[24] Mult mai puțin din Emil Botta aparține teatralității decît lirismului așa cum l-au înțeles și el, și Cioran: „Pentru a face din destinul tău o *problemă subiectivă* și *universală* în același timp, trebuie *să scobori toate treptele unui iad lăuntric*. Dacă

C-da 217 coala 6

Scanned with OKEN Scanner

n-ai ajuns încă cenușă, atunci poți face *filosofie lirică*, adică o *filosofie în care ideea are rădăcini organice, tot atît de organice ca și poezia*"[25] (s.n.). Antidogmatica lui Emil Botta are la bază aceleași motivații pe care le exprimă astfel antidogmatica lui Cioran: „Tot ceea ce este formă, sistem, categorie, cadru, plan sau schemă, considerate ca aspecte și tendințe de absolutizare, rezultă dintr-un minus de conținuturi și productivitate, dintr-o deficiență de energie lăuntrică, dintr-o sterilitate a vieții spirituale [...] Nu există viață spirituală fecundă care nu cunoaște stările haotice și efervescența din paroxismul stărilor maladive, cînd inspirația apare ca o condiție esențială a creației și contradicțiile ca manifestări ale temperaturii interioare."[26] Plusul de conținuturi, plusul de energie lăuntrică, acuitatea și fertilitatea vieții spirituale, cunoașterea universului și a himericului univers, lirismul esențial și paroxismul lirismului, luat din păcate de mulți exegeți drept o manifestare a teatralității, dau încordarea, și sălbăticia, și gingășia poeziei lui Emil Botta. Numai o tensiune lăuntrică esențială poate explica prin inspirație, ea însăși hipertrofiată, bogăția de sensuri a fiecărui poem, citabil nu doar pentru o singură temă, formă, categorie ori plan de analiză, ci reunindu-le, anamorfozîndu-le pe toate. Hibridările insolite, unice în poezia lui Emil Botta, ating mereu un fond primordial al imaginarului, reunind epoci și mentalități, socotite îndeobște antagonice, și aducînd mereu la suprafață toate „arătările" și credințele unei gîndiri participative, haotice, primitive pentru un spirit sterilizat de mania dicotomiilor și de pierderea acelui simț al simțurilor care este lirismul. Nu pe o cale neapărat culturală va fi atins Emil Botta acea viziune esențială în miturile omenirii, dată de înfățișarea primăverii ca moarte, și nici dintr-o propensiune a scriiturii spre oximoron, spre jocul baroc cu esențele-aparențe. Un poem ca *Milul Umilul* nu se poate naște doar din cultură sau din joc și nici din teatralitate, ci este, cu certitudine, și ecloziunea acestor impulsuri, resuscitate însă prin paroxismul trăirii lăuntrice, printr-o inspirație reabilitînd legile haosului, dacă haos putem numi flacăra interioară, combustia unei

Scanned with OKEN Scanner

subiectivităţi exacerbate, luînd chiar forma flăcării în care arde sufletul arhetipal. „Urgiile", anamorfozele, amestecul sălbatec de regnuri, esenţe şi stări, contrazicînd orice poetică a elementelor şi paradigmelor pure, sînt la Emil Botta expresia *eliberării lirismului*, cu toate „contradicţiile şi inconsecvenţele" unei inspiraţii ce salvează şi descătuşează „marile tensiuni", „fondul iraţional al fiinţei noastre", „zona intimă şi centrală a subiectivităţii", însufleţind deopotrivă lirismul filosofiei lui Cioran. Marea emancipare pe care ne-o dăruieşte poezia lui Botta este emanciparea lirismului şi, prin el, salvarea acelor tensiuni umane culpabilizate de orgoliile sistemice, de o îndelungă elaborare a fiinţei, pierzînd din vedere însăşi fiinţa. Primăvara-Moarte nu e o născocire a poetului, ci o „nebunie", o tensiune a lirismului, aducînd în lumină „înţelepciunea" atîtor mituri şi viziuni pe care le-au închipuit şi suferit inspiraţia şi creaţia :

Clară e vocea clarei Marii
iarna, pe aproape de foc.
Ea citeşte Poeţii. Urgii !
Eu cu gîndul dusu-s la depărtări,
eu cu gîndul dusu-s la Walpurgii.
Pădurea tresare. Vine cineva.
— E Primăvara, Milule ! (Umilule, Milule, aşa-mi spune ea.)
Primăvara e, o văd prin perdea.
— Ah, alung-o, să nu ştiu de ea...
Pădurea tresare. Aud un oftat.
— Poate fi copacul în lumină scăldat,
ar putea fi Marte, un Marte de jar...
Dar e mai mult umbră, dar e mai mult var,
ah, şi poartă pe umăr o greblă şi o coasă...
Umilule, Milule, să-l primesc în casă ?
— Primeşte-l, primeşte-l,
că e frig şi e seară,
uşa deschide acestui insolit.
O, m-am săturat de vocea ta clară,
m-am săturat de poetul iubit.

(Milul Umilul)

Melancolia din acest poem nu seamănă cu *Melancolia* lui Dürer. E în plus erosul legănat de dialogul celor două voci, iubirea fiind chiar fundalul pe care se conturează paradigma Morţii ca Primăvară. Într-un tablou al lui Botticelli de la galeria naţională din Lon-

Scanned with OKEN Scanner

dra, *Marte și Venus*[27], există ceva din lumina și tensiunile imaginarului emilbottian, un sentiment apăsător-indiferent al expectativei și imanenței. În solaritatea primăvăratică a peisajului, în frenezia aurorală a vegetației, se văd deja semnele unei irepresibile întunecări, căci Zeul Marte doarme și însemnele sale sînt (casca, platoșa...) prilej de joacă nevinovată pentru micuții satiri. Această pînză a lui Botticelli, deși mai luminoasă decît *Primăvara*[28] de la Uffizi (Florența), cel puțin prin coloristică, conține un potențial de energie anxioasă, dat de amestecul de liniște plenară și infrarealitate spectrală. Acel „mai mult umbră", „mai mult var" din poemul lui Emil Botta tutelează serenitatea și diafanul primei impresii, iar paloarea obrazului zeului Marte dormind se răspîndește cu o forță indicibilă în albul pămîntiu al carnației, în albul vaporos al straielor, la rîndu-i invadat de un cenușiu prevestitor de moarte, de varul și umbra din *Milul Umilul*.

Aparențele luminoase mustesc de seve întunecate, relevîndu-și esența. Poemul lui Emil Botta, ca și tabloul lui Botticelli, dezvoltă tema melancoliei ca moarte a primăverii și primăvară a morții, printr-o contrapunere a contrastelor ce nu se exclud, vădind o sorginte comună, în terifianta și arzătoarea viață lăuntrică. Același eclectism compozițional în *Milul Umilul* și melancoliile lui Botticelli, aceeași bogăție a raporturilor narative și simbolice. În plus, față de Botta, o strălucire, un fast, o exaltare a somptuosului, din care lipsesc umilința și îndoielile, stîngăcia dialogului ce avansează și retrage concomitent supoziții. Varul și umbra melancoliilor emilbottiene sînt aproximate poate doar de patina la care sînt supuse culorile în frescă. În două detalii, mărite de ochiul nostru halucinat, am regăsit *melancolia de var* din poezia lui Emil Botta, lunara, lunateca ardoare a argintului din tristețile cu gîndul dus la depărtări, invadate de tencuiala zidurilor în disoluție. Primul aparține celebrei *Bătălii dintre împăratul Constantin și Maxențiu*[29] pictată de Pierro della Francesca, frescă invadată de lacunele unor distrugeri produse de trecerea timpului. Există în ea același contrast între calmul, solemnitatea, clarul aproape procesional al vocii

Scanned with OKEN Scanner

(imaginii) învingătorilor și dezordinea, precipitarea, disonanța vocii (imaginii) celor învinși. În centrul imaginii, în spațiul care separă cele două armate, în golul unde nu se petrece nimic, există acel peisaj de o acută melancolie, aflat în vecinătatea unui profil de cal alb (simbol thanatic) al cărui cap e uriaș și oricum egal dimensiunilor pe care le au apa șerpuind, și casele, și zidurile reflectîndu-se în oglinda rîului. Ca o fisură în narațiunea încărcată de evenimente a frescei, oglinda vieții și a morții curge dimpreună cu universul primăvăratec și mortuar din acest peisaj, ce ne sugerează, cromatic și emoțional, melancoliile lui Emil Botta, cruzimea și dulceața unei primăveri asumîndu-și disoluția, lăsîndu-și verdele împresurat de varul și argintiul palid al apelor, ce înecă și îngroapă, mai devreme, ca un presentiment, ceea ce este încă plenar în viață. Cosmosul oglindindu-se *calm* în acest spațiu al trecerii, care este apa, pare a consimți, precum privirea spre infinit a melancolicului, existența unui alt obraz al lui, mai palid, în care s-au înscris, insolite, semnele disoluției. Verdele lăsîndu-se îmbrățișat de var, întîlnit în acest detaliu desprins din uriașa frescă de la Arezzo, e verdele *Întunecatului April* și al melancoliei emilbottiene. Doar în *San Sigismondo și Sigismondo Pandolfo Malatesta* [30] mai regăsim acest cromatism al primăverii și morții convertite în melancolie. Varul, sidefiul, albul coloanelor și al veșmintelor, albul zidurilor, acel „mai mult umbră", „mai mult var" din imaginea castelului, încastrată în medalion, și verdele ghirlandelor suspendate, ca niște arcuri de boltă, supuse unei ciudate distorsiuni ce le-a răsturnat, alcătuiesc echivalentul plastic al unei stări pe care doar cufundarea în subiectivitatea cea mai încăpățînată a făcut-o să ni se arate ca o viziune a melancoliei universale. Mai există un detaliu în *San Sigismondo...* care ne îndreptățește să omologăm viziunea emilbottiană cu un manierism, doar de suprafață. Numai figurația este botticelliană în „dorul fără sațiu". Modulația reveriei, tonul spunerii au hieratismul tipic al prerenascentiștilor. Cei doi cîini așezați într-o simbolică antinomie, unul alb și celălalt negru, subliniază, prin acolada trupurilor, teribila vecinătate a vieții și

Scanned with OKEN Scanner

morții, ca o hieroglifă a neantului în plenitudinea și aparenta seninătate a existenței. Primăvara-Moarte din melancolia lui Emil Botta, cu atavismul ei pe care ni l-a descris atît de transparent Emil Cioran, își regăsește astfel afinități ale viziunii, nu doar în mitul lui Adonis, prezent și el în *Întunecatul April*. Întreg cromatismul ecloziunii și evanescenței simultane, din atîtea poeme, unde culoarea și lumina se lasă înecate de umbră și albul de cretă, ni se dezvăluie grație celor două imagini pictate de Pierro della Francesca, cu toată forța mistuitoare și sugestivă a trăirilor „vizualizate" la fel, ca emanație a universalului atins prin paroxismul subiectivității.

În melancoliile emilbottiene, ce sînt exponențial reprezentate în poemul *Înaltă Clara*, contaminat de botticelliana imagine a Primăverii, potirul anotimpului fraged arde într-un cer autumnal și transparența e hăituită de trecere („valul vandalul"), de opacitatea definitivului:

Ardă în cerul autumnal
potirul primăverii, Graal.
Și Înaltă Clara plină-i de trofee...
Oh, o purtau alizee
și boarea de codri, din adînca-mi Vlăsie,
plină de-a mierlelor volubilă, vie,
desperată Osannah, de păsărească babilonie.
Toată pasărea, vorbind pe limba ei,
îmi spune farmecul Înaltei Clarei.
Scuturați-i sărăcime, ca un arbore, ancora
și trageți la țărmuri galera, opalul,
Înaltă Clara, corabia clară.
Oh, să nu o fure iară
valul vandalul,
să nu mi-o atragă în cîmpia moartă
luna cu gheața și gheara-i de moartă!

Ceea ce s-a pierdut din vedere în lecturile poeziei lui Emil Botta e însuși rostul concepției perspectivale asupra spațiului imaginar. Toate aceste viziuni, angajînd realitatea și „harta supranaturei", acea „supraconștiință" la care se referă Emil Cioran, ca un mod de a „putea vieții *dincolo*, nu dincoace (înspre animalitate) de toate formele complexe de conștiință"[31], nu fac decît să potențeze la infinit, prin emanciparea spațiului

Scanned with OKEN Scanner

real şi ireal, chiar tentativa de expansiune a eului. Arhitecturile imaginare din poezia lui Emil Botta, asemeni perspectivei renascentiste, sînt toate cuceriri ale subiectivului şi teatralitatea lor nu este decît *trompe l'oeil*-ul unui decor în stare să elibereze lirismul, ca o luare în posesie prin individual(izare) a raporturilor între lume şi conştiinţă. Or, melancolia este tocmai integrarea profunzimii în imagine, graţie legilor perspectivei. Piramida vizuală nu e doar o raţionalizare a impresiilor primite de ochi, ci şi acuta lor subiectivizare prin chiar operaţia de suspendare a acestei lumi de simţul fragil şi atotputernic. Rolul ce i se atribuie privirii în *De Prospectiva pingendi* [32] ne face să regîndim lirismul, depăşind prejudecata absenţei lui din imaginarul bazat pe infinitul spaţiului, pe o luare în posesie a dezmărginirilor vizuale. Oare marii vizuali şi marii lirici ai artei n-au fost şi marii ei subiectivi complexîndu-ne, trezindu-ne mereu suspiciunea prin aşa-zisa lor obiectivitate şi teatralitate?

Ar fi interesant să analizăm imaginarul focului din poezia lui Botta, concomitent cu *Baia de foc* din volumul *Pe culmile disperării* [33]. Oprindu-ne doar la una dintre aserţiunile „filosofului liric", anume „emanciparea de sub greutate", imponderabilul şi „imaterialitatea asemănătoare cu dansul flăcărilor", stare cucerită prin proba focului lăuntric, a „unei călduri interioare, plină de flăcări."[34] Corespondentul liric al acestui fragment de filosofie lirică e poemul *Leviathan 1935*, remarcabilă desfăşurare a unei magii vizuale hipnotice, unde întrezărim ecouri posibile ale unui alt text datorat lui Cioran, *Frumuseţea flăcărilor* [35]:

...Şi vederile ca furnicile mi-au năpădit faţa,
ochiul cutreieră o ţară de foc, foc, numai foc,
munţi de foc, văi înfocate, înnebunite.
Contemplu vîrsta pe care o adorasem orb
şi în care cufundam năvoade aurite.

Iată şi reptilele visului,
enormi visători prin pustiul de foc al odăii,
licurici enormi pe un straniu ogor,
hidoase arătări îmi fac semne.
Ce voinţe de foc, ce licăr orbitor!...

Scanned with OKEN Scanner

Există o viziune similară la Botta și la Cioran, legată de *monopolul suferinței* pe care-l vom analiza în capitolul *Declinarea abisului*: „A avea monopolul suferinței este a vieții suspendat deasupra unei prăpăstii. Și orice suferință adevărată este o prăpastie."[36]

Există, de asemenea, acea atracție spre „lirismul total", spre „lirismul absolut", care „este însuși destinul adus la gradul de autocunoaștere absolută", „pornirea totală de a te obiectiva."[37] „Lirismul absolut" alcătuiește, dimpreună cu subiectivitatea desfășurîndu-și paroxismul, chiar arcul ce subîntinde filosofia lui Cioran și poezia lui Emil Botta. Cu ajutorul celor doi piloni, atît de îndepărtați în aparență — subiectivitatea și obiectivitatea; lirismul pur și lirismul absolut — putem prolifera construcțiile analizelor noastre suspendate, încercările de a revendica idei și pulsiuni comune în spațiul unor opere parcurse aerian, prea dezinvolt, prea dinamic și poate mereu în detrimentul „rezistenței" lor specifice. Și totuși, cum să citești frazele lui Cioran — „*Lirismul absolut este lirismul clipelor din urmă.*" Căci în lirismul absolut expresia se confundă cu realitatea, expresia e totul, este ființa într-o anumită ipostază"[38], — fără să te gîndești la „epifaniile" din poezia lui Emil Botta, la acel imaginar apocaliptic, în care viziunea e totul și expresia e totul, într-o contiguitate dureroasă a limbajului cu radicalizarea impusă de clipele din urmă, de acel «vilain métier de moribond», invocat într-o mărturisire a lui Heine către Lamartine, aleasă drept motto la poemul *Amarnic*:

Acum ai crescut,
zice mierla,
ești acum slujbaș al durerii,
meseriaș al durerii.
Cum duce măgărușul samarul,
amarnic, amarnic,
tu îți faci meseria, brățara de aur
le vilain métier de moribond

Lirismul absolut e cel născut într-o groapă a leilor, în paroxismul trăit de poetul căruia i-a fost dat să fie aruncat în ferocea vecinătate a visului, asemeni lui Daniel printre fiare:

Scanned with OKEN Scanner

Visul meu a fost un copac
de îngeri sălbateci locuit,
a fost o movilă, un grui,
o groapă a leilor a fost
și eu am fost al nimănui.

Și tristele trestii
în incendiu cum s-au mistuit!
Doar nebunul caută, caută
un Lazăr din morți, din morți izgonit.

(Leviathan 1935)

Caracterul atît de concret, de palpabil, de stringent vizual al tuturor poeziilor scrise de Emil Botta, ca și senzația irelevanței oricăror distincții, diferențieri sau încadrări, își au sorgintea în lirismul absolut al fiecărei imagini, născute dintr-o dramă complicată, „în care se întîlnesc presentimentul erotic cu o neliniște metafizică chinuitoare, frica de moarte cu aspirațiile spre naivitate, renunțarea totală cu un eroism paradoxal, disperarea cu orgoliul, presentimentul nebuniei cu dorința de anonimat, strigătul cu tăcerea, elanul cu nimicul."[39] Aceste hibridări specifice poeziei lui Emil Botta ne sînt cunoscute. Singura noutate rezidă în apartenența lor la un lirism absolut, la o pornire totală de a se obiectiva a subiectivității, atingînd paroxismul.

Afinitățile existente între *filosofia lirică* a lui Cioran și *poezia lirică* (iar nu teatrală) a lui Botta ni se impun, încă o dată, după lectura capitolului ce se referă la *Esența grației*, aflat în volumul *Pe culmile disperării*. Grația, dominantă a poeziei scrise de Emil Botta, este „o detașare de pămînt" ce „nu înseamnă o rupere a contactului cu forțele iraționale ale vieții, ci un salt inutil, un avînt dezinteresat, în care farmecul naiv și ritmul irațional al vieții își păstrează toată prospețimea."[40] În volumul *Pe-o gură de rai* sînt numeroase poeme iluminate de grație, desprinderi de sub tutela gravitației tragice și telurice. Detașarea prin grație e sinonimă uneori cu orbirea și presupune, oricum, pierderea privirii încărcate de restriște. Transcenderea negativității ca notă esențială a sentimentului grațios al vieții, ca „emancipare de sub greutate" și trecere de la paroxismul individuației „la un sentiment armonic de

Scanned with OKEN Scanner

împlinire naivă" (Cioran), sînt semne ale unei mîntuiri răscumpărate prin orbire (groaznicul ponderabil al privirii și tragismul vizual), expresii ale unei purități aeriene, ale sublimării prin farmec și har, transcrise ca un descînt în poemul ce se cheamă *Herb :*

Dintr-o noapte albă,
într-o noapte albastră
să treci pragul,
să treci liniștit
și nu-ți fie teamă
de aripa morții.
Și ai să vezi
nemaivăzute lumini cerești,
luminile ochilor cei îngerești...
Umbră,
săraci ochii mei,
grei de restriște
la pămînt căzură..."

În poezia *Prinos*, invocîndu-l pe Adonai, pe urmele lui Shelley și ale versurilor sale din *Adonais*, grația ne apare ca o manifestare a comuniunii, ca un refuz al singurătății, ca o receptivitate senin-aeriană, ca un „elan deschis și primitor pentru seducțiile și pitorescul existenței." *Prinos* izvorăște tocmai din negarea și transcenderea antinomiilor, fiind o stare de iluzie, o eclipsă a ireperabilului și fatalității (Cioran). Viața, sublimată într-o grațioasă viziune rococo a lumii, a pus în paranteză necruțătorul paroxism al individuației, eliberînd iluzia. Cocioaba urzicilor, ulciorul, sarea și pîinea primesc însemnele raiului. Toate atributele unui domestic umil se lasă transfigurate de aura paradisiacului :

Prințul norilor, tatăl florilor, Adonai
a vizitat la miez de noapte albastrul pămînt.
O, cum ondulau brațele margheritelor
și cîmpia...

Adonai s-a oprit la cocioaba urzicilor
și trufașul munte a încremenit.
Jivinele cu botul pe labe
au articulat cîteva silabe.

Scanned with OKEN Scanner

Vîntul ca un sclav își rupe degetele
ca ele să nu mai treacă prin lira copacilor,
doar ulciorul șchiop aduse apă,
și-au mai venit un codru de pîine, un drob de sare și o ceapă.

Adonai mulțumind lucrurilor umile
s-a urcat la cer, peste fire.
Cocioaba urzicilor era un trandafiriu rai
și ulciorul și pîinea și sarea și ceapa cîntau :
Adonai, Adonai.

(Prinos)

Remarcabilă este în poezia lui Emil Botta contaminarea dintre moarte și grație. Analizînd *Entuziasmul ca formă a iubirii*, Emil Cioran deosebea grația de entuziasm, referindu-se la neglijarea organică și ignorarea irațională a morții, specifice entuziasmului. Aceste „eclipsări" sînt mai puțin vizibile în grație : „Căci ondulațiile grației sunt uneori o aluzie îndepărtată la caracterul de iluzie a vieții. Există în grație mult farmec melancolic, în entuziasm nu există deloc."[41]

În poemul *Leoaica*, grația și entuziasmul în expresia lui violentă sînt puse alături pentru a naște cantata, peanul :

— și răcnet și. grație
se înalță, se înalță
pentru Arcadia mea...

(Leoaica)

Aliajul insolit dintre farmec și atrocitate naște poeme memorabile, asemeni acestuia, intitulat *Salcie cu Pajura*, în care „universul de splendori" ascunde realități terifiante, la fel ca în *Doamnă cu toporaș* sau *Mierlă, delir înaripat*, *Ipostaze ale îngerului* ori *Pe o gravură de Munch* („Ah, demonica natură ascunsă a florilor, / metamorfozele ! / Ce capete de cîini răsar din rozele"). Peisajul este expresionist :

Univers de splendori
este salcia,
Salcia mea fermecată.
Și la salcie cu fermecători,
Salcie cu Pajura
stă cineva
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

și pare de lumină el atîrnat
fulger pare, un fulger spînzurat
. . . . . .
fulger de aur fiind nenorocitul
. . . . . .
Și vai și vai, ce superbă oroare,
ce faraonică oroare,
ce sîngerîndă oroare :
un lac de sînge văzui.
Individul de aur nu se va ridica
Înginînă Pajura
Caiafa și Anna l-au osîndit
și vezi-l secerat și vezi-l cosit,
de lumina de lună,
de un zid alb absorbit.
Și vezi-l în lac de sînge aruncat,
vezi-i obrazul de aur, brăzdat,
vezi țipătul, val
de gură închegat...
(Exit Pajura) Spaime văd
Aici, Visul a fost un prăpăd.
Oh, sclipitoare
lacrimă a lunii eterne,
te rog, strălucește,
în genunchi te rog, strălucește,
zidul de spaimă de-mi risipește.

(Salcie cu Pajura)

Experiența eternității, așa cum o descrie Cioran *(Moment și eternitate)*, asumată de intensitatea trăirii subiective, ca o transfigurare și împăcare senină, urmînd unor încordări prealabile, ocupă în poezia lui Emil Botta un spațiu semnificativ, actualizîndu-se în multe poeme din volumul *Pe-o gură de rai* și în toate acele poezii exprimînd „o atracție ce seamănă cu un zbor înspre un cer senin de vară sau cu avîntarea înspre discreția unei lumini stelare. Azurul și lumina de stele sînt simboluri pentru această eternitate în care nu mai dorești și nu mai regreți nimic."[42]

În poemul *Veniți adieri*, viziunea îmbrățișează tocmai acest tip de experiență a eternității sau visul împlinirii unei serenități stelare :

Iluminare și noapte ! Un înger își trece
aureolele de pe un umăr pe altul.
Se preoțește verdele codru
și prin frunzime se arată înaltul.

Scanned with OKEN Scanner

Veniți, adieri negrăit de blînde,
în a visărilor crenge și lunce!
Vino, monarhule Timp cu nobilii tăi,
Azi și Ieri, Acum și Atunce!

Oh, sufletul mi-e plin și ars de dor...
El noaptea se îmbată cu himere,
Visîndu-se nemuritor
pierdut printre clare sidere. (s.n.)

Exclamația „Iluminare și noapte" impune o pereche de sensuri aproape indivizibile în poezia lui Emil Botta. Astfel exprimă poetul adînca semnificație a legăturii ce există între problematica luminii și întunericului și meditația consacrată stărilor extatice [43]. În extaz se „amestecă umbrele cu scînteile" și se „combină, într-o viziune dramatică, sclipiri instantanee cu un mister de umbre fugitive", „culmea extazului" atingînd „senzația finală în care parcă mori din cauza luminii și a întunericului."[44]

Un alt element comun celor doi scriitori este circumscris de valoarea pe care-o acordă aceștia autoironiei și ironiei agonice. Emil Cioran consideră mult mai autentică ironia amară, ironia tragică și agonică, decît cea surîzătoare, ce izvorăște dintr-un scepticism ușor, cu seninătăți vagi și echivoce, cu pretenții de lumină și bunăvoință [45]. Una dintre posibilele manifestări ale „rîsului tăcut" — grimasă prezentă atît în poezia, cît și proza lui Emil Botta, se revendică, în mod sigur, din ironia amară, din auto-ironie ca expresie a disperării. E poate „rîsul negru" descris de Cioran: „un rîs negru, înveninat și sinistru, însoțește toate gesturile tale, ca o mască hidoasă, distruge toate iluziile de elan și pe ruina tuturor surîsurilor naive, dulci și mîngîietoare, apare surîsul agonic, mai crispat decît în măștile primitive și mai definitiv decît în cele egiptene"[46]:

Rîsul tăcut îmi întuneca fața
cînd serveam domnia condorilor,
orgii pierdute, arborele trist din singurătatea a șaptea:
Semn tainic de moarte.

(Mineral)

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre cele mai semnificative întîlniri dintre Emil Botta și Emil Cioran are loc sub semnul acelui cult al infinitului [47] pe care l-au avut amîndoi, trăindu-l ca joncțiune a vertijului interior cu cel exterior, ca evoluție a unor pulsiuni sinuoase desfășurîndu-se spre un punct etern inaccesibil. Imaginarul apocaliptic din poemele lui Botta, cu paradoxala înaintare spre un sfîrșit absolut, trăind concomitent senzația imposibilei apropieri, eliberează cultul infinitului și o experiență intensă a acestuia actualizîndu-se liric ca o negație a formei închise, de unde progresivitatea sensurilor și acea muzicalitate a viziunilor, topind imaginile într-o fluiditate plină de farmec, de inefabil, de o demonică seducție. Există în poezia lui Emil Botta o consistență iluzorie a sintagmelor care, deși rostite adesea ca niște sentințe, se văd relativizate de întregul poem, intrînd în spațiul acestuia, într-un regim de pulsații și pîlpîiri, de fulgerări și tatonări încordate, ce refuză orice mod de complacere în finitul sau mărginirea revelațiilor definitive. Muzica poeziei lui Emil Botta este mai mult decît expresia unei euforii, o polifonie născută din experiența infinitului lăuntric, cu întreg patosul și dramatismul pe care acesta le presupune. Madrigalescul vocilor, colocviul cosmic, prezente în mai toate poemele, țin de seducția nemărginirii ce nu-și poate alege o singură tonalitate sau un singur timbru, cîtă vreme participă la o temă cu variațiuni, la o artă a fugii imaginare. Un poem ca *Ielele, Dînsele* e construit din recunoașterea ludică a unei excelențe muzicale, dominînd imaginarul și orchestrîndu-l :

Cerceluș de venin,
inelușe de venin
oh, multe carate
are Dînsa mea, fluștirateca.
La răsărita soarelui
orchestra de iarbă
dirigentul orchestrei
în fracul de iarbă
se înclina.
Și un cîntec de iarbă
a izbucnit
ca din pămînt
Este a III-a, *Eroica*,

Scanned with OKEN Scanner

a spus dînsa, fluşturateca,
primăvărateca.
Aceste sonuri multisolemne,
acest diminuendo frenetic,
acest crescendo vertiginos
totul şi totul e Summa
e a III-a, *Eroica*,
simfonia de iarbă,
de April majestuos.

Să fie din nou o întîmplare faptul că Emil Botta îşi pune „orchestra de iarbă" să cînte tocmai *Eroica*, „simfonia de iarbă / de April majestuos", legînd din nou paradigma primăverii de o arhitectură muzicală, ce reprezintă pentru Beethoven însăşi descoperirea artei sale simfonice, dar şi înlocuirea tradiţionalei mişcări lente cu un marş funebru? În *Eroica*, asistăm la proliferarea acustică din allegro-ul iniţial, compus din trei teme în loc de două, şi tot aici scherzo-ul cunoaşte o metrică insolită, de unde extrema mobilitate ce culminează, în final, cu o serie de variaţii armonice. „Orchestra de iarbă", atacînd partitura primăverii, îşi asumă din nou paradigma thanatică din marşul funebru, şi sonurile „multisolemne" trăiesc în proximitatea unei frenezii vegetale, a unui „diminuendo frenetic" şi „crescendo vertiginos", unind auroralul naturii cu disoluţia şi imprevizibilitatea malefică, declarată, şăgalnic şi temător, „fluşturateca".

Imaginarul, dezvoltînd paradigma întunecatului April, cunoaşte numeroase variaţiuni pe tema primăverii, ca iubire şi moarte, ca anotimp privilegiind cultul şi experienţa infinitului, cu atît mai vertiginoase cu cît se văd limitate de efemerul însemnelor lui Adonis. În poezia *Spaimă*, Martie e legat de agonie şi de „silvestrele buciume", smulgînd accente funebre sufletului însetat de auroră şi mereu temător în faţa luminii:

Însetoşatul de auroră
suflet, fătul meu
să mor, să mor mă imploră.
Prin ceruri de Mart preludiă fermecată
lira lui: „Ci fii bun, mori odată!"
Era ziuă-n zori. O spaimă trecu
plutitoare pe coarde, răscolindu-le-n treacăt.
Şi luna de jad căzu ca un lacăt...

Scanned with OKEN Scanner

Mă bolnăvea păgîna pădure-n răcoare;
ah, ce-ar fi dacă... ce-ar fi oare...
Prinse vîntul în ram să se zbuciume,
prins-au să cînte învioratele ape, silvestrele buciume...
Ah, de lumină tare mă tem,
sub regretul ei tare-o duc greu,
suflete, fătul meu.

Există în poezia lui Emil Botta un soi de gîndire muzicală apropiată de aceea a lui Liszt. Într-o scrisoare trimisă lui Eduard Liszt, compozitorul își explica astfel *tehnica*, referindu-se la *Concertul* său *în mi bemol major*: „Prima mișcare începînd cu *allegro martiale* corespunde celei de-a doua faze din *adagio*. E o recapitulare a ritmului deja utilizat și împrospătat de ritmuri mai animate. Nu conține motive noi. Această manieră de a rezuma și de a rotunji bucata întreagă, cu o peroraţie, mi-e proprie și, din punctul de vedere al formelor, ea se susține, în întregime, și se justifică." Repetiția, recapitularea, împrospătarea ritmurilor, animarea și, în fine, rotunjirea poemului, printr-o *peroraţie*, sînt tipice pentru poezia lui Emil Botta, ca și spiritul combinatoriu, dezagregarea celulară sau decalajul ritmic dintre anumite acorduri. Temele și motivele poemului intră în relații organice, înfățișînd chipurile diferite, adesea contradictorii ale paradigmei generatoare. Lirismul cîștigă din asumarea unui proces psihologic și imaginar, avînd o dezvoltare simfonică, paradoxală, mereu subordonată vertijului interior, tot astfel cum în muzica lui Liszt motivul muzical e chiar vertijul psihologic, iar nu epura unui sentiment purificat de infinitul haos și melos interior. Liszt a unit cele două tipuri de variaţie numite de Wagner *simfonică* și *dramatică*, într-o variaţie comună. Așa cum muzica lui Liszt exprimă mereu o acțiune reprezentînd un tablou, o dramă, o idee, o emoție, tot astfel lirismul lui Emil Botta e o *acțiune*, o poveste, o parabolă, o întîmplare a sufletului și a ochilor bîntuiți de himere. Botta este actor în poemele sale într-un sens în care putem vorbi de compozitorul Liszt ca Actor. Și la fel cum Liszt a fost un magician al asimetriilor, fragmentărilor și hierogamiilor succesive de teme muzicale, tot astfel poetul e un dușman al rutinei simetriilor, interzicînd uzuala bătaie a măsurii,

Scanned with OKEN Scanner

reducînd scriitura la o dirijare sau interpretare a ei academică sau de rutină. Derivațiile contrastante din muzica lui Liszt, care nu au de-a face cu dezvoltările regulate, perioadele simetrice sau dualismul tematic, sînt specifice lirismului lui Botta, născut din transformări și tranziții ce minează tonalitatea, pentru a instaura o armonie a formulelor heterogene, corespunzătoare celor modale și cromatice din muzică. O artă simfonică, dublată de legile muzicii însuflețind un program, confundă lirismul cu dramatismul. Poemul intitulat *Concertul* e una din mărturiile clare ale afinităților ce există între poezia lui Botta și muzica lui Liszt, afinități organice, dacă n-ar fi decît alura scriiturii, concepția despre *Requiem* pe care amîndoi refuză să-l învește în negru sau progresiile și contorsiunile cromatice. Există, de asemenea, acea grație aeriană a viziunilor, acea combinare verticală a motivelor, acea putere penetrantă a nonșalanței în tragic sau în extaz, acea tectonică de fulger și de rază, dînd o strălucire imponderabilă, care nu se confundă cu splendoarea și somptuozitatea omofoniilor și nici cu povara unei polifonii de aramă. *Concertul* debutează cu un motiv șăgalnic, evocînd acel „arhaic verb de copil" *(Revederea din parc)*, mereu prezent în „melodioasa tragedie" și „logosul lui Vai" :

Și spun povești
înainte să te culci
în refugiul de mahon.

Trecerea neașteptată la tema morții e îmblînzită printr-un ritual ce amestecă umorul negru, rîsul proverbial și tandrețea mistificatoare, apelînd la identificarea somnului cu sfîrșitul ireversibil, întîlnită și la Ronsard :

Și ce ușor se învață
un simulacru de moarte,
un somn
Și te rog să nu-mi rîzi
la umorul negru,
nici un surîs pentru fanfaronadele mele,
pentru
proverbialul meu rîs.

C-da 217 coala 7

Scanned with OKEN Scanner

Poemul continuă cu un dialog deopotrivă prozaic și livresc, despre țigară și brichetă, „o particulă de iluzie", „un suvenir astral", „un talisman." Banalitatea conversației, peroraţia înlocuind lirismul și temporizînd cutremurul interior, amplifică șocul produs de rostirea temei, explozivă, misterioasă, angajînd dintr-o dată poemul într-o experienţă a infinitului, în sine muzicală :

o, atunci
înțelegi totul
și neînțelesul
este o fereastră deschisă
o *Carte a lumilor*
lectura mea predilectă.

Motivul grav se retrage, topindu-se în cel al tandreţii din primele versuri și prozaicul obiect devine „mica făclie", cu o lumină abia perceptibilă, pe care n-o pot aprinde mîinile tremurătoare ale poetului, devenite stîngace. Rolurile s-au inversat printr-o insidioasă translaţie a stării de neajutorare și a nevoii de protecţie. Proteguitorul inițial este acum neajutoratul, iar fragila ființă din debutul poemului devine ocrotitoare. O nouă temă se vede eliberată, astfel, din aliajul nesiguranței cu neînțelesul, „fereastra deschisă, ca o *Carte a Lumilor.*" Ea descinde la rîndu-i din *simulacrul de moarte,* din paradigma thanatică a primei teme, anamorfozată în imitaţia de liniște, în simulacrul de pace, avînd ca model piatra și metamorfoza în piatră, invocată de Emil Botta și de Emil Cioran ca o alternativă la haosul și paroxismul lăuntric :

Acum plagiez liniștea,
o imitație de liniște
modelul fiind
piatra —
o liniște ideală
înrudită cu piatra.

Jocuri verbale, și din nou bufonada și ironia sînt făcute să elibereze gravitatea. Ele pregătesc neașteptata intrare în scenă a lui Liszt, a himerei lui Liszt, a so-

Scanned with OKEN Scanner

siei lui Liszt, însoțită de circumspecții și tatonări, dar mai ales purtînd „masca mortuară a lui Liszt", travestiu în cavalcada de travestiuri pe care le propagă îndoiala și iluzia. Perorațiile despre Liszt, ceremonialul onctuos făcut din supoziții, anecdote și avertismente, e întrerupt de un nou acord insolit : imprecația, anatema, adresate unui regizor scelerat („Doamne al blestemelor") și unei scelerate puneri în scenă :

Doamne al blestemelor,
ce se petrece
în grădina ta scelerată,
printre veninoase
florile tale,

Muzicalitatea necruțătoare, făcută din însăși fracționarea muzicii, irumpe în text, cu o virtuozitate a polifoniilor semnificative, bazîndu-se pe repetiția și ruptura a numai cîteva cuvinte : necruțător, monstruos, amețitor, fum, unele dintre ele sinonime (aberație, profanare. geometrii de fum, fantezii) :

Concert la patru mîini.
Nici o aberație,
nici o profanare
nimic monstruos,
necruțător era totul,
adevărul necruțător
într-un cuvînt necruțător :
sublim.
Adîncul amețitor
murmura —
oh, nu este blestemată,
cerule,
grădina ta.
Spun fantazii, fantazii,
un tribut
riguroaselor legi ale fumului,
hiperbole, parabole,
geometrii de fum,
stricte definiții
ale fumului
Concert la patru mîini.

Acordurilor sublime, vibrante, le urmează un respiro, un scenariu banal în jurul platitudinii, o plati-

Scanned with OKEN Scanner

tudine trivializată prin diminutiv și alint („regina platitudinii") diminutivul atroce, sarcastic al poeziei lui Botta :

Nu tremura,
Piatră, dispară
a măștii paloare,
smulge mortala paloare,
smulge ghimpele,
sfîșie, sfîșietoare.
...Uite-o, pierduta
gentuța (s.n.) doamnei
a căzut
era la pămînt
pielea de șarpe.

Poemul se încheie în registru patetic, cu invocații înflăcărate, cu o avalanșă de implorări și imperative, reluînd, prin eros și simulacru („și acea pudră, acel scrum / de un roșu aprins... Și înflăcărată să fii, / Ca zece sori, / îmbujorată să fii, / scăldată să fii, / în sori arzători, / dragostea mea"), tema thanatică pentru a-i da o ultimă ramificație, în final, unde somnul — simulacrul de moarte — e înlocuit de împietrirea însîngerată, eliberînd un puseu al trăirii și suferinței :

O, de-ai ști
cum te rog :
nu tremura.
Mai bine
înmărmurește,
împietrește,
împietrește,
fii o statuie.
Niobe să fii,
mînjită de sînge.

Poemul *Concertul*, devenit el însuși o temă cu variațiuni, confirmă credința lui Cioran că „metafizica, întocmai ca și muzica, nu răsare decît dintr-o experiență a infinitului. Amîndouă cresc pe înălțimi și produc ameteli."[48] Polifonia apocalipselor din poezia lui Botta întărește o asemenea credință mai generală, de altfel.

Concertul ne relevă, în același timp, dialectica banalității și a transfigurării, așa cum a fost analizată ea de Emil Cioran[49], ca tensiune vizînd o expresivitate

Scanned with OKEN Scanner

absolută : „Căci mîinile pot avea ochi, acolo unde ochii văd în interior. Expresivitatea absolută, fruct al unei continui transformări, al unei neîncetate primeniri lăuntrice cu focuri nestinse și cu valuri agitate, cu vibrații infinite și pulsații irezistibile, va face din prezența noastră un centru de iradiere mai puternic decît soarele." [50] Neliniștea din poem, înțeleasă ca „o floare din grădina unei ființe apocaliptice" (Cioran), cunoaște o orchestrare polifonică, și platitudinea, în vecinătatea transfigurării, își pierde autonomia. În capitolul *Despre transfigurare*, există și un elogiu al lenei, topos prezent într-o serie de poeme și în frazele din *Trîntorul*. analizat de noi în *Apocrife* [51] unde e vorba de sensurile contemplative ale acestui elogiu insolit, practicat și de Bertrand Russel într-un volum tipărit în 1936. În afară de „trîntorii" lui Botta, de *Jurnalul unui leneș* scris parțial de Arșavir Acterian, vădind influențe nietzscheene și o resuscitare a vechiului *otium*, se mai pot adăuga, la paradigma contemplativului și langorii, fragmentul acesta din *Banalitate și transfigurare* [52] și *Elogiul lenei* scris de Bertrand Russel. Mai importantă, de fapt esențială, este renunțarea lui Cioran la „elogiul lenei" pentru „elogiul transfigurării", pe care-o desfășoară și cartea lui B. Russel, unde e vorba de o contemplativitate transfiguratoare de înaltă tensiune și angajare spirituală.

În atracția pe care-o exercită depărtările, marele gol, se amestecă fericire și nefericire, depresiune și exaltare, disperare și voluptate, născînd ciudate și neașteptate armonii. La Botta, la fel ca la Cioran, e dominant sentimentul muzical al depărtărilor, după cum extazul sau melancolia cunosc împliniri muzicale. Depărtările cosmice împresurînd singurătatea și pustiul lăuntric — la Emil Botta și la Cioran cosmosul împresoară — nu sînt prezente doar în imaginarul apocaliptic, ci *se aud*, într-o orchestrare adunînd parcă toate vocile lumii, făcute să răsune în timpanul recluziunii ce le amplifică rezonanța. Muzica, deopotrivă cu sentimentul prăbușirii în tine însuți, e o probă a adîncimii, atingînd acea *expansiune centripetă* la care s-a referit Cioran, „în care centrul ființei se deplasează

Scanned with OKEN Scanner

într-un joc indefinit în neantul subiectiv" [53] cu „tensiunea nemărginită a vijeliei mele interne, a durerilor și amurgurilor mele. Cu sălbăticia impetuoasă a resurselor neexplorate [...] cu încrederea bestială a patimilor comprimate [...] pentru orgia [...] lăuntrică, pentru voluptățile și chinurile haosului meu, pentru tragicele încîntări ale deznădejdii și ale bucuriilor mele ultime." [54]

Chiar *Ordin*, poemul aparentului refugiu în exterior, e de fapt expansiunea centripetă, o fugă în neantul subiectiv, „cu tensiunea nemărginită a vijeliei [...] interne", „cu sălbăticia impetuoasă a resurselor neexplorate." *Domnul Amărăciune*, în ciuda desfășurărilor de recuzită exterioară, e galanta himeră lăuntrică a întîlnirii cu moartea, proiectînd în afară o tragică deznădejde, în mondena încîntare a unui joc de societate, urmat de marea și ultima călătorie cu echipajul funebru, purtînd însemnele grației și agrementului. („Noaptea se umflă, clopoțeii-și scutură și uite cum flutură argintiul penaj").

Această scoatere în afară a zbuciumului lăuntric e un fel de pudoare a sufletului, nu mai puțin contorsionat, ce-și prezintă vertijul, ca și cum n-ar fi al său, ci al lumii. Răsturnarea punctului de fugă nu e doar un joc al perspectivei imaginare, cît mai ales un semn al acutizării subiectivității ce atinge, prin expansiunea ei centripetă, acel tărîm al obiectivizării datorat paroxismului :

> Astăzi nu vă acord audiență
> desperare, dezamăgire, legiuni crîncene ale morții.
> Treceți pe-aici altădată, niciodată
> și depuneți galante carta de vizită.
>
> *(Vacanță)*
>
> Terorile mele, fiți mai blajine
> cu arlechinul speriat de moarte.
> Fluturați peste visarea lui ciufulită
> mîinile oglinzilor alintate.
>
> *(A VII-a indulgență)*

În poezia lui Emil Botta, eul înghite obiectul, integrîndu-l, asimilîndu-l, astfel că viziunea nu este o îndepărtare de cele ce sînt, ci un mod de a face mai palpabilă înfiorata apropiere. Să vorbești despre hime-

Scanned with OKEN Scanner

rele tale ca de o lume tangibilă și despre lumea tangibilă ca despre o iluzie, provocîndu-ți o cutremurătoare intimitate cu realitatea irealului și irealitatea realului, să-ți transformi privirea într-un mod de a fi al lumii ce te împresoară, în așa fel încît exteriorizarea să fie, o dată în plus, interiorizare nemărginită, presupun o vocație a imaginarului ca triumf al individului și explorare în ordinea posibilului. Emil Botta posedă o excelență a imaginarului. Fiecare viziune este un elan, o aspirație, o pasiune și, chiar izvorînd din depresie, din stări maladive, poezia are o capacitate de edificare esențială, dominîndu-și eroziunile și faliile. „O vitalitate neliniștită" (Cioran) înalță și surpă schelăriile visului și flacăra interioară, făcînd inoperante, în analiză, categorii precum optimismul sau pesimismul. La Botta experiența tragică a iraționalului se împletește cu experiența naivă, de unde și situarea poemelor „în imanența substanțială a vieții", grație acelei inocențe necontrafăcute, îmbrățișînd, în plină luciditate, *individuația* ca o asimilare în fluxul existenței, iar nu ca un principiu de tragism. Naivitate și tragism, în aparent imposibila lor comuniune, sînt totuși tensiunile specifice din mai toate poemele și aproape că putem vorbi de o hipertrofie a inocenței, ca mod de a salva hipertrofia cunoașterii. Cînd nu mai există salvarea prin inocență, poetul își proclamă tăcerea, recunoscîndu-și astfel neputința și atotputernicia unei cunoașteri ce a văzut totul. „Cine nu sfîrșește în tăcere, înseamnă că n-a văzut totul" [55] scria Cioran. Poemele lui Botta sfîrșesc uneori în tăcere, ca pentru a flagela și salva o cunoaștere ce nu și-a apărat pacea propriilor limite. Aceste tăceri nu sînt falii în discurs și nici o formă a neputinței rostirii, ci sincope în viziune, încercînd să impună o nouă inocență, acolo unde chiar ideea de inocență părea definitiv compromisă.

Atitudinea față de eros este o altă punte de legătură între Emil Botta și Emil Cioran. Dacă lucrul acesta n-ar fi declarat în termeni aproape identici, paralelismul ar fi iluzoriu, căci paradigma salvării prin iubire e locul comun al tuturor locurilor comune. „Oricît m-aș lupta pe culmile disperării, nu vreau și nu pot să re-

Scanned with OKEN Scanner

nunț și să părăsesc iubirea, chiar dacă disperările și tristețile ar întuneca izvorul luminos al ființei mele, deplasat în cine știe ce colțuri îndepărtate ale existenței mele. Prin orice pot cădea în lumea asta, numai printr-o mare iubire nu."[56] Corespondentul acestei declarații, ce aruncă o nouă lumină asupra filosofiei lirice din *Pe culmile disperării*, este poemul *Scut*, ales de noi pentru că exprimă direct calea salvării, proclamînd o atitudine similară cu aceea din finalul cărții lui Cioran :

Iubirea mă apără,
de aceea port
fruntea sus, în exil printre oameni.
Cînd ziua decade și cînd, spre apus,
Cumpăna liniștită se-nclină,
o atuncea, de sus,
primesc o tristețe senină.

Ochii mei în extaz rătăcesc
spre adîncul fîntînii unde stelele scapără.
O, de al stelelor dor mă topesc
și m-aș duce la ele,
dar Iubirea mă apără.
Cu graiuri nebune mă cheamă,
în lunci, cîntătoare Undine.
Și cînd să le ajung, Piaza Rea
mă trage la dînsa : la mine, la mine !
Dar mă însoțește acel Cineva,
Iubirea, pururi cu mine.

(Scut)

Funcția salvatoare, de reabilitare a lumii și a ființei, prin iubire, revine în *Cartea amăgirilor* [57], fiind un leitmotiv în opera lui Emil Botta. Mai presus de teme, de această „condiție separată" *(condition séparée* cum o numea Cioran), mai presus de existențialismul scriiturii și de lirismul ei indisolubil, arcul de rezistență al afinităților „infidele" (pentru a fi decisive), ce există între cei doi scriitori, e dat de muzicalitatea interioară a celor două opere. Tot ce a scris Cioran despre muzică poate fi privit ca un ecorșeu pentru înțelegerea, învățarea și intuirea muzicalității emilbottiene : „Am pierdut în momentele de muzicalitate interioară atracția înspre materialități grele, am pierdut substanța mine-

Scanned with OKEN Scanner

rală, acea împietrire care mă lega de o fatalitate cosmică, pentru a mă avînta în spațiu cu miragii, fără a avea conștiința iluziei lor, și cu visuri, fără să mă doară irealitatea lor. Și nimeni nu va înțelege vraja irezistibilă a melodiilor interioare, nimeni nu va simți exaltarea și beatitudinea dacă nu se va bucura de această irealitate, dacă nu va iubi visul mai mult decît o evidență."[58] Prejudecăți născute din absența lecturii sau din lecturi parțiale pot să ne determine să privim cu suspiciune asemenea apropieri. E totuși ciudat să-l cauți pe Baudelaire în Emil Botta și să nu-i vezi mai întîi pe marii lui contemporani. Emil Cioran a fost unul dintre aceștia și opera lui ne propune una dintre perspectivele obligatorii în situarea lirismului emilbottian. „Deceniul *luminilor sumbre*", cum a numit Pericle Martinescu[59] epoca formării celor doi scriitori, n-a fost doar pelicula de aur a unui fundal de pictură medievală, reunind într-o opacitate strălucitoare ființe, care nu par să respire același aer. În anii '30 au existat neliniști comune și soluții comune și tinerii scriitori s-au întîlnit existențial și spiritual și estetic într-un mod pe care-l pot invidia generații mai puțin solidare în sensul construcției de sine. Fie că erau întîlnirile puse sub semnul *Corabiei rataților*[60] sau cele prilejuind audiții muzicale în casa lui Holban, fie că erau conferințele de la Criterion sau lungile și pateticele discuții de pe strada Polonă, avîndu-l pe Edgar Papu ca amfitrion, toate aceste contacte erau o „admirabilă organizație de febre, de sinceități, de vibrații interioare adînci."[61] În anii aceia s-a impus de altfel și o nouă formă de sinceritate, aceea a autoscopiilor febrile în oglinda celuilalt, luat drept martor al propriei identități, exacerbate astfel în tensiunea dialogului cu alteritatea. *Sinceritatea în oglindă*, sinceritatea ca un exercițiu în abisul celorlalți, sinceritatea fundamental lirică, deși pare teatrală prin hipertrofierea emisiei, a mimicii și a regiei gestuale, e un dat comun, marele bun comun al noii generații de scriitori. E o sinceritate vizînd esențialul și paradoxalul, dincolo de arguții, anecdotică și acalmii. Cititorul de azi al lui Botta sau al lui Cioran nu mai simte, la cotele lui reale, autenticismul scriiturii im-

Scanned with OKEN Scanner

puse atunci. *Pe culmile disperării* i se poate părea un artefact filosofic, la fel cum *Întunecatul April* — un artefact liric. Senzaţia de artificiu, de poză a abisalităţii nu ţine de adevărul operelor la care ne-am referit. Paradoxal, dar întotdeauna literatura experienţelor (autentice, febrile, atingînd paroxismul) generează o experienţă a literaturii, amendînd cu eticheta de estetism şi teatralism, ceea ce a fost covîrşitoare trăire a lumii şi a scriiturii. Sinceritatea „pe culmile disperării" se lasă uşor dezarmată de contemplatorii ei, trăind numai condiţia de spectatori ai autenticităţii. Şi, printr-o ciudată răsturnare, martorii apatici se simt mai sinceri, exorcizînd cutremurul interior şi neliniştea creatoare, prin această tratare a lor ca simulacru, poză şi teatralitate a fiinţei. Emil Botta seamănă cu Emil Cioran şi la nivelul acestei *receptări circumspecte*. Sînt cititori care nu cred şi nu înţeleg felul lor de a scrie şi de a fi. Suspiciunea pe care-o generează este asemănătoare ea însăşi, vizînd chiar punctele nodale ale creaţiei: autenticitatea, originalitatea, abisalitatea. Paradoxul mincinosului se vede dublat în epocile de literatură existenţialistă de un nou paradox al martorului mincinos şi/sau cinstit: „spun adevărul că spun adevărul." Cînd acest adevăr are incandescenţa flăcării, ochiul nostru senin şi circumspect preferă să nu vadă, sau să privească totul, de undeva de departe, cu masca spectatorului, cu masca proteguitoare peste flacăra de sudură. Şi atunci aproape că nu mai vedem nimic din afinităţile ce au existat între Emil Botta şi Emil Cioran, cei doi neliniştiţi teatrali, pentru că sinceri, ai unei literaturi unice, de neînţeles, fără cunoaşterea anilor '30 din cultura română.

NOTE

[1] G. Călinescu, *Istoria...*, *ed. cit.*, p. 868—869.
[2] *Emil Botta scrie ca să realizeze un paradox*, în revista *Facla* nr. 1337 din 17 iulie 1935, la rubrica „Literatură-artă-teatru". V. Emil Botta, *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 283 şi p. 458.
[3] Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 5—9.
[4] Emil Botta, *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 268—270.
[5] Emil Cioran, *A fi liric*, în *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

[6] Scrisoarea e scrisă în limba franceză. E o carte poştală, transcrisă de noi, prin bunăvoinţa lui Arşavir Acterian. Iată textul în original: "Je viens d'apprendre par notre ami commun Bre(zianu) que Emil Botta n'est plus. Je m'étais habitué à le considérer si en dehors du monde et si isolé dans sa condition séparée, que la nouvelle de sa mort n'a pas suscité en moi la moindre consternation. Ma réaction n'a rien àvoir avec quelque forme d'indifférence que ce soit. Tu sais bien que j'ai toujours eu de lui une haute idée et que la solitude dans laquelle il a vécu ces dernières années exerçait sur moi une véritable fascination. Mais enfin, depuis longtemps, il était déjà de l'autre coté, par accident seulement lié aux vivants. (Que je regrette de ne l'avoir pas vu dans Hamlet!) Connais-tu le poème de Botta, *Entropia?* Je l'ai lu il y a une semaine en espagnol..."

[7] Eugen Jebeleanu, *De pe altă planetă*, în *Luceafărul*, nr. 31 (796), 30 iulie 1977, la rubrica *Arena*, p. 1.

[8] Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 12.

[9] Emil Cioran, *Grotesc şi disperare*, în *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 21.

[10] Emil Cioran, *Presentimentul nebuniei*, în *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 24.

[11] *Ibidem*, p. 24.

[12] *Ibidem*, p. 24.

[13] Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, *ed. cit.*, p. 113.

[14] Emil Cioran, *Asupra morţii*, în *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 26.

[15] *Idem*, *ibidem*, p. 26.

[16] *Idem*, *ibidem*, p. 27.

[17] *Idem*, *ibidem*, p. 39.

[18] *Idem*, *ibidem*, p. 39.

[19] *Idem*, *ibidem*, p. 43.

[20] *Idem*, *ibidem*, p. 42.

[21] *Idem*, *ibidem*, p. 49.

[22] Emil Cioran, *În umbra sfinţelor*, în volumul *Cartea amăgirilor*, Editura „Cugetarea", Bucureşti, p. 245.

[23] *Emil Cioran*, *Melancolia*, în *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 40.

[24] *Idem*, *ibidem*, p. 48.

[25] *Idem*, *ibidem*, p. 48.

[26] *Idem*, *ibidem*, p. 49.

[27] *Botticelli* by Lionello Venturi with fifty plates in full colour Published by the Phaidon Press, London, planşa 28.

[28] *Ibidem*, planşa 10.

[29] L'opera completa di *Pierro della Francesca*, Presentatione di Oreste Del Buono, Apparati critici e filologici di Pierluigi De Vecchi, în Classici dell'arte, Rizzoli, Tav. XXXIII Storia della Vera Croce Arezzo, Chiesa di San Francesco, Particolare della *Battaglia di Constantio e Massenzio*.

[30] *Ibidem*, Tav. XVII *San Sigismondo e il Malatesta*, Rimini, Tempio Malatestiano.

[31] Emil Cioran, *Insatisfacţia totală*, în *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

[32] Din ediția critică a lucrării lui Pierro della Francesca *De Prospectiva pingendi*, ediție îngrijită de G. Nicco Fasola, Florența, 1942, p. 64 extragem acest fragment revelator pentru importanța ochiului: „Prima este vederea, adică ochiul; a doua este forma lucrului văzut; a treia este distanța de la ochi la lucrul văzut; a patra este ansamblul liniilor care pleacă de la extremitatea lucrului și merg către ochi; a cincea este hotarul care este între ochi și lucrul văzut și unde se înțelege să se pună lucrurile." Textul acesta, reluat întocmai de Dürer după cîteva decenii, demonstrează în ce măsură perspectiva renascentistă este o cucerire a subiectivului.

[33] Emil Cioran, *Baia de foc* în *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 55—56.

[34] *Idem*, *ibidem*, p. 55.

[35] *Idem*, *ibidem*, p. 109—112.

[36] *Idem*, *ibidem*, p. 65—68.

[37] *Idem*, *ibidem*, p. 69.

[38] *Idem*, *ibidem*, p. 69.

[39] *Idem*, *ibidem*, p. 71.

[40] *Idem*, *ibidem*, p. 71—76.

[41] *Idem*, *ibidem*, p. 94.

[42] *Idem*, *ibidem*, p. 51.

[43] *Idem*, *ibidem*, p. 94.

[44] *Idem*, *ibidem*, p. 94.

[45] *Idem*, *ibidem*, p. 114.

[46] *Idem*, *ibidem*, p. 115.

[47] *Idem*, *ibidem*, p. 120—124.

[48] *Idem*, *ibidem*, p. 123.

[49] *Idem*, *ibidem*, p. 124—136.

[50] *Idem*, *ibidem*, p. 125.

[51] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta*, *ed. cit.*, p. 191—330.

[52] Emil Cioran, *Pe culmile disperării*, *ed. cit.*, p. 130.

[53] *Idem*, *ibidem*, p. 132.

[54] *Idem*, *ibidem*, p. 134.

[55] *Idem*, *ibidem*, p. 159.

[56] *Idem*, *ibidem*, p. 162.

[57] Emil Cioran, *Cartea amăgirilor*, Editura „Cugetarea", București, p. 67: „Numai un suflet care se sfîșie de iubire mai poate reabilita lumea asta vulgară, meschină și dezgustătoare".

[58] Emil Cioran, *Extaz muzical* în *Cartea amăgirilor*, *ed. cit.*, p. 7.

[59] Pericle Martinescu, *Retroproiecții literare*, Editura Cartea Românească, *op. cit.*, 1972. V. *Cuvînt înainte*, p. 6.

[60] Doina Uricariu, *Un simbol răsturnat: „Corabia rataților"* în *Apocrife despre Emil Botta*, *op. cit.*, p. 247—253.

[61] Pericle Martinescu, *De disparitione angelorum*, în *Retroproiecții literare*, *ed. cit.*, p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

PSEUDO-TRATAT AL AFINITĂȚILOR

Încercînd să aflăm, în prima jumătate a deceniului patru, poeți cu un timbru apropiat de cel din *Întunecatul April*, am descoperit cîteva versuri semnate de Corneliu Temensky, avînd fulguranța unor sintagme dintr-o perioadă anterioară ciclului tipărit de Botta în *Ideea românească*, sub titlul *Marele Păianjen*. S-a spus de altfel că ar fi existat o vreme cînd Emil Botta era copleșit de „găselnițele" lui Temensky. Pericle Martinescu ne-a lăsat un portret expresiv al acestuia, „firav și pirpiriu, tipul clasic al poetului famelic cu un glas profund și sepulcral, ce părea că vine din străfundul altei ființe." [1] Cooptat pentru vederile sale anticonformiste printre companionii reuniți de „Corabia rataților", — cinste deosebită, dacă ne gîndim că Eugen Ionescu sau Emil Cioran „ce agreau cu spiritul corăbierist" rămăseseră pe dinafară, — Corneliu Temensky anunță ceva din fronda sintaxei emilbottiene, din „triunghiul de foc" [2] al unui lirism mizînd pe *tragic*, *ironie* și *grație*.

Semnăturile lui Emil Botta și Corneliu Temensky s-au întîlnit în *Caravana*, *Ulise*, în *Facla* anunțînd volumul *Triunghiul de foc* ce nu va apărea niciînd [3], în *Vremea*, unde sînt tipărite *Contratimp* [4] și *Lulu* [5], *Hedda Gabler* [6] și *Viziune luminoasă* [7], demonstrînd mobilitate imaginară, plăcerea de a șoca și o anume voluptate modernă a categoriilor negative. Citind în revista *Ulise* poemul *Deschidere* de Horia Groza (prezent în întrunirile ce se țineau acasă la Egdar Papu, unde venea și Emil Botta), am avut sentimentul unor similitudini cu poeziile lui Emil Botta: *Spectru*, *Plaje*, *Stațiune*, *Ano-*

Scanned with OKEN Scanner

timp, *Figură*, *Mineral*, *Centru* (toate din 1932), la care am adăuga și strofele din *Circuit*, tipărite în *Facla* din 16 aprilie 1933. Socotită teribilistă de G. Călinescu,[8] poezia *Deschidere* are fronda sintaxei eliptice, amestecînd tăietura suprarealistă cu esoterismul barbian:

despărțită liană, dodecadon floral
întîmplare sonoră pe-aulic Euclid
cum din singurătate-n boreal
crescut aspect drum îți deschid...

Să ne spînzurăm toți deodată
să gîndim urît despre Domnul Dumnezeu.

Un poem *Circuit*, prezent în grupajul tematic *Primăvara... în cîntec... în Elada... printre oameni*, ni se pare tipic pentru o perioadă de căutări, influențată de Ion Barbu, Arghezi, dar și de Blaga sau Bacovia, de integraliști și suprarealiști, de Voronca și Sașa Pană. Poemul *Circuit* conține cîteva elemente din ceea ce va fi cu vremea specific pentru lirismul lui Emil Botta:

În *sori de fier* e fluviul ca *veghea* să-l încrunte
cu *inimi pe armură geloase, fără somn*,
Cîmpia, lux de piatră, se ridica la frunte,
cînd îmi purtam în glorii, statura de *Trist Domn*.
Oglinda recompune hidoasă masca mea;
în *scorburi* cresc ca *gnomii*, *pe brînci*, aceleași rase
Un *piept fîrav* urzisem. Și drept în el *ardea*
pumnalul ca o floare incertă printre oase.
Cum pregeta spre corturi o *iarbă mai adîncă*
Ierusalimul noaptea se dăruia la celți
Burgundia prin arbori e mai frumoasă încă
și *cavalerii veștezi* din furci domneau mai drepți
Dantela ca o moarte recunoștea grumazul
și *rochii de răcoare* se împleteau pe gînd
Gentilului prea palid îi putrezea obrazul
și *cruciade stinse prin ochiul lui strigînd* (s.n.)

O recuzită medievală crepusculară leagă acest poem de căutările lui Eugen Jebeleanu și Simion Stolnicu. Recunoaștem substratul celtic tîrziu al imaginarului, prezent în poemele lui Botta, atrase de ritualul cavaleresc și însuflețind decorul din seria tutelată de *Cavalerul cu melc de aur*. „Sori de fier", „armură", „pum-

Scanned with OKEN Scanner

nal", „statura de Trist Domn", „Burgundia", „cavalerii veștezi", „cruciade stinse" sînt deocamdată firavele pîlpîiri ale unei obsesii ce va cunoaște o expansiune evidentă, dacă n-ar fi decît poemele consacrate unui Ev Mediu românesc și istoriei pline de sîngeroase destine. Rostirea e deocamdată încrîncenată, stîngace prin poză și rostogolirea de imagini. Lipsită de respirația de mai tîrziu, de acea artă a vidului decongestionînd plinul poemului, viziunea crește din acumulări și e mereu un adaos, un eclectism îndrăzneț și greoi ce sufocă povestea de iubire și moarte. Poezia are ceva din panourile medievale care prezintă căderea Ierusalimului ca o învălmășeală de oameni, de steaguri și armuri, sacrificînd perspectiva și ignorînd-o în favoarea aglomerării de detalii egale ca valoare și prestigiu vizual. În miezul imaginii, țîșnește o metaforă ce prefigurează poemele din *Întunecatul April*, cu terorile lui păstrînd ceva din scenariul de *chanson de geste*: „pumnalul ca o floare incertă printre oase."

Poemul *Ordin* („Să mă refugiez în cortul pădurii, / Întunecatul April e pe urmele mele, / zornăitoare lanțuri tîrăște / și un *cuțit* în mîini să mi-l înfingă în coaste" [...] „acum îmi va săgeta cu o floare umărul / și-mi va porunci laconic: stai."), ce deschide volumul *Întunecatul April*, ne introduce în acel *ceremonial al pedepsei și supliciului* heraldic reprezentat în *Circuit*: „pumnalul ca o floare incertă printre oase." Sumbra sărbătoare[9] a pedepsirii corpului e un topos în poezia lui Emil Botta, unde vedem de atîtea ori, ca o resuscitare a supliciilor medievale, corpul biciuit, rupt în bucățele, amputat, expus viu sau mort, în fine oferit spectacolului, ca purtător al reprezentărilor penale, cel mai adesea un mod de a pedepsi „erorile" lăuntricului. Medievalismul imaginarului își află, în toposul sărbătorii sumbre a pedepsirii, una din expresiile cele mai reprezentative. Ceremonialul pedepsei trupului, pedeapsa ca scenă oferită spectacolului, e mereu masca vitală și sîngeroasă a flagelărilor interioare, o formă de sancțiune a himerelor lăuntrice, prin expunerea lor în afară, cu un abuz de concret, de corporalitate, de carnalitate suferindă. Ne amintim că medievalismul subtil

Scanned with OKEN Scanner

din cărțile lui Borges a apelat mereu la un cod de simboluri, chemate de text la un mod obsedant. Oglinzi, culoare, labirinturi, grădini avînd cărări ce se bifurcă, tigri americanizați sub numele de jaguar și leoparzi, și mereu *pumnalul* [10] *(puña* sau *facón)* au stimulat viziunile accentuînd „profunda interogație a unei profunde ignoranțe." [11] Pumnalul, biciul, teroarea lăuntrică, metamorfozată în supliciu fizic, în scene amintindu-ne de atîtea picturi înfățișînd martiriul sfinților, viețile lor cunoscînd o stare acută a suferinței trupești, vor traduce, în poezia lui Botta, ceea ce Borges a numit *Sentirse en muerte*, oximoron echivalat de Roger Caillois prin la *mort vécue*, în timp ce André Coyné îl traduce prin *Se sentir en mort*. Poemul din 1933 al lui Botta deschide „Calea regală" a unei opere, unde borgesianul *Sentirse en muerte* va fi expresia cumplitei alternative reduse la o singură cale, „trăind și murind, nefiind și fiind", sintetizată în *Memorial*. Tot în *Circuit*, aflăm obsesia specularității și a monologului în oglindă, postură de asemenea borgesiană, medievală și nu doar teatrală: „Oglinda recompune hidoasă masca mea." Imaginarul oglinzii va fi legat la Botta de hieroglifa adevărului și simbologia amăgirilor, păstrîndu-și mereu sensul de înțelepciune și prudență, dacă n-ar fi decît Prudența bifrons sau trifons scrutîndu-și oglinda pe mormintele din Roma sau din Nantes [12]. Și întotdeauna oglinda va avea o inefabilă sau cutremurătoare vecinătate cu moartea, cu pierderea relevată pregnant în poemul *Domnul Amărăciune* („cerniți oglinzile").

În 1933, cînd apare *Circuit*, Botta își publicase aproape toate eseurile din *România literară* și scria proză, părînd mult mai stăpîn pe uneltele sale ca eseist și prozator. „Lirismul" fragmentelor de roman ce vor fi publicate la sfîrșitul verii are o pregnanță în sugerarea posedării și a demonicului interior, lipsită încă de mijloacele expresiei în poezie. Dacă luăm poemele *Despărțire* și *Eres* tipărite în *Vremea* [13], un an mai tîrziu, și le așezăm față în față cu fragmentele de roman *Meridian I* și *Meridian II*, ne șochează inabilitatea poetului și siguranța prozatorului, deși „amîndoi" nu fac decît autoscopie. Ezitările vocii în poezie se văd

Scanned with OKEN Scanner

în flagranta diferență de timbru și sintaxă ce separă *Eres* de poemul *Dispariție*. Oricum, prejudecata c-ar exista o vîrstă a poeziei urmată de una a prozei e infirmată de Botta ce s-a realizat mai întîi ca publicist și prozator.

În *Eres*, ni se dezvăluie grația și „dezinvoltura" teribilistă a unora dintre viitoarele „desperări" trăite de Botta, ca un școlar, „elevul fără duminici, fără sărbătoare", obligat să învețe mereu abecedarul chinului și suferinței („școlarul durerii" de mai tîrziu). Regăsim și aici cuțitul, pumnalul din *Circuit*, numit de data aceasta cu diminutivul atroce [14] al imaginarului tandru-înfricoșător :

> Nimfa dimineții poartă-n cingătoare
> *un cuțitaș cochet.*
> Ea *încrustează* pe coaja copacilor cuvîntul *Desperare*
> și se retrage apoi în boschet.
>
> *Grădina* e un fîlfîitor *abecedar*,
> și eu *elevul fără duminici, fără sărbătoare*,
> Întruna, întruna *silabisesc amar*
> *cuvîntul Des-pe-ra-re.* (s.n.)
>
> *(Eres)*

Celălalt poem e mai crispat, ca o eliberare de zale. Din ochiurile de metal ale imaginilor prea greoaie, suferind de ponderabilul unei gravități pîndite de boala seriosului declamativ și declamat, țîșnesc, totuși, semnele viitoarelor eliberări : ironia, inocentarea sau inocența, sarcasmul teribilist și ireverența bufonului :

> În *râul somnului* zac *păduri*
> izvoare și munți, uriași în rugăciune.
> Pălării vechi, scoici pe nisip
> și *trupul adormitului ca o larvă*, ca un cărbune.
>
> Hoții pătrund aici prin *chei mincinoase*
> *clipind viclean*, fluturi orbi de lumină
> . . . . . .
> În *peștera somnului aluneci distrat*,
> *visători fanatici ca melcii te sugrumă.*
> *Degetele țes alene*
> *pe spinii oaselor o piele de spumă.* (s.n.)
>
> *(Dispariție)*

C.da 217 coala 8

Scanned with OKEN Scanner

Imaginile sînt, clar, emilbottiene. „Raiul somnului", „peștera somnului" anunță tema dormirii, laitmotiv al unei opere, unde, precum la Michelet, somnul e malefic, deși există, ca la Proust și Valéry, o fascinație a nopții și a umbrelor, o voluptate a pleoapelor închise și a brațelor împreunate în odihna prevestitoare de moarte, dezvăluindu-se atît de cutremurător, cu toată pacea voluptuoasă dinainte de neființă a acelei imagini din *Fericirile* :

Dragă mi-e libertatea
de a visa în lan,
. . . . . .
de a visa moartea, de a mi-o imagina
ca un desfrîu.
An cu an,
clipă cu clipă va crește,
mă va cuceri.
Tot cuprinsul, întregul, tîlhărește
regiunile acestea singuratece,
cad în mîinile morții sălbatece.

În 1934 apar, în *Reporter, Cel mai tare* [15] și *Oameni care așteaptă* [16]. Ultima proză e tipărită într-un număr unde exista o cronică la *Răposatul Matei Pascal* de Luigi Pirandello, scriitor a cărui operă ne oferă una dintre căile importante de înțelegere a lui Emil Botta. Ecorșeul-Pirandello poate dezvolta o direcție a comparatismului critic, interesînd polifonia eului, tipică pentru imaginarul scriitorului român [17]. Prozele sînt scrise fără ezitări. Cum am mai spus, lucrul acesta ne obligă să inversăm direcția așa-ziselor descendențe. Nu proza lui Emil Botta se trage din poezia acestuia, ci poezia s-a născut (s-a desprins) din proză, transformînd scriitura epică întrun soi- de placentă eliberată și părăsită, odată născut genul tutelar.

În anul 1934, autonomia vocii lirice e previzibilă, fără să se confirme mereu, dovadă oscilațiile de scriitură din *Eres* și *Dispariție*. E anul în care Editura Fundațiilor publică volumul *Poezii* de Bacovia, prima selecție dintr-o operă ce l-a influențat cu siguranță pe Emil Botta, fără să-l copleșească. Rar se aud sonuri bacoviene în Botta și totuși ele sînt fundamentale, mai ales din perspectiva repetiției, a obsesiei funerare dublate

Scanned with OKEN Scanner

de un vitalism agonic, ce nu-şi refuză stridenţele şi primitivismul rostirii. Ce ni se pare esenţial pentru Botta e că afinităţile la care ne referim nu sînt vizibile acum, în 1934, ci se vor întrezări mai tîrziu, dovada o independenţă în tatonare, o capacitate de a depăşi epigonismul vîrstei tinere şi pastişa de care se fac vinovaţi începătorii.

Botta, dintr-o primă tinereţe a lirismului său, nu seamănă *strivitor* sau *puţin* cu Blaga, Barbu, Bacovia sau Arghezi, ci seamănă mai degrabă cu el însuşi, cel ce va fi, deşi e doar un conglomerat, o nebuloasă de forme, un soi de hăţiş sălbatec, unind în devălmăşie plante din toate speciile. O vegetaţie primitivă sufocă marile identităţi poetice chircite, anamorfozate, într-o înghesuială de stiluri participînd, deja anonime, la aliajul ce va defini noua voce. Lectura la microscop a ţesuturilor, pînă la acele ramificaţii invizibile ale unor vase capilare ori celule imaginare, descoperă jubilînd — deşi e cazul să-şi întărească reticenţele — ecouri din Blecher. Influenţa pare să ţină de domeniul certitudinilor, dacă ne gîndim că-n 1934 s-a tipărit *Corp transparent*, jurnal liric de o sensibilitate maladivă dezvoltînd o scriitură suprarealistă. Există în Botta ceva din Blecher, din *Corp transparent* şi din *Inimi cicatrizate*, după cum există în Botta un Thomas Mann cu al său *Zauberberg*, considerat modelul tutelar al *Inimilor cicatrizate*. Dar ceea ce există devine pînă la urmă suportul unor „exerciţii de neasemănare", puntea aruncată peste diferenţe şi incompatibilităţi, demonstrînd încă o dată în ce măsură comparatismul e o experienţă a ecorşeului, iar nu a fiinţei. Identitatea se pierde atît de ciudat, prin simpla desfoliere a trupului de pielea ce-l conţine. Epiderma jupuită părea atît de superficială şi de neglijabilă cantitativ şi totuşi e singura în măsură să asigure inviolabilitatea şi autonomia persoanei, unicatul irepetabilei fizionomii. Lectură de «anonimi», comparatismul exhibă pînă la urmă ecorşeuri. Botta seamănă firesc cu Blecher, în articulaţiile maladivului, şi totuşi nimic la el din fiziologia *Inimilor cicatrizate*, din ostentaţia unui suprarealism funerar, precum acela din *Corp transparent*. Transînd însă diferenţa, rămînem cu

Scanned with OKEN Scanner

o ciudată dorință, deja parcă mai conturată, de a citi cîndva în paralel Botta și Blecher. Există un nimb al asemănărilor neasemănătoare atît de seducător, luminînd propensiunile baroce ale actului hermeneutic.

În 1934, Emil Gulian publică *Duh de basm*, dezvoltînd un ermetism pe motive fantastice tradiționale, util într-o lectură contrastivă interesată de scurtele luminiscențe de ermetism din opera lui Emil Botta și de „influența folclorului." Tot în anul 1934, Eugen Jebeleanu scoate volumul *Inimi sub săbii* și evocarea trecutului seniorial, a evului mediu transilvan ne sugerează un nou posibil tărîm al analogiilor. Poemul *Senior de ceașcă*, tipărit mai întîi în presă, dar și alte poeme auguste, de o plasticitate hieratică, dezvoltînd o sintaxă ermetizată, pot deveni ecorșeul unui mod de a scrie ce l-a tentat, la răstimpuri, și pe Botta. Mai mult decît medievalismul imaginar, ar fi interesantă relevarea „chinezăriei" și „japonismului" de esență al celor doi poeți atrași de scriitura orientală și de ceremonialul laconismului.

În această operație de căutare a ceea ce va fi fost un tabel al elementelor stilistice în epocă, un repertoriu în genul celui imaginat de Mendeleev pentru chimie, prezențele semnalate și omologate, ca și metalele cunoscute, au capacitatea de a potența tocmai necunoscutul, căsuța albă din care lipsește identitatea stilistică încă neaflată, principiul bănuit fără să fie încă sintetizat și individuat, într-o autonomie deplină. Din acest mendeleevian tabel al elementelor stilistice, nu pot lipsi *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și Insurecția de la Zürich*, așa cum au fost ele prezentate de Sașa Pană ce a strîns textele predadaiste publicate de autor în 1915 în *Noua revistă română* și în *Chemarea*: *Verișoară, fată de pension, Vacanță de provincie, Furtuna și cîntecul dezertorului I, Cîntec de război, Vino cu mine la țară, Înserează, Duminică, La marginea orașului, Tristețe casnică, Îndoieli.* Subtextul ironic din aceste poeme, vizînd „scriitura poetică", va fi prezent în versurile din *Întunecatul April*, unde se fac vizibile o aceeași luare în răspăr a poeticului, un nonconformism pus să dejoace toate dogmele literare, fie ele ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantice, constructiviste, dadaiste, suprarealiste ori puriste. Anumite aversiuni față de ideile fixe ale lirismului, așa cum le-a afișat și Tristan Tzara, sînt evidente în bufonada și teribilismul unei subtextuale metapoezii practicate de Botta cu dezinvoltură, cu sarcasm și ironie în versurile din *Întunecatul April*.

Din acest desfășurător de vecinătăți stilistice, nu poate lipsi romanul lui Arghezi *Ochii Maicii Domnului*, apărut tot în 1934, interesant pentru felul în care spiritul e transformat în obiect de contemplație, relevîndu-și, astfel, tragismul, neliniștea, asceza mîndrei izolări, adeziunea cosmică și naturismul elementar. Demersul arghezian, astfel definit de Pompiliu Constantinescu, reflectă opțiunea unei epoci, practicînd cu obstinație aducerea în afară a propriului dedal lăuntric. Autoscopia eului e făcută asemeni „jupuiților" din planșele anatomice ce-și arătau măruntaiele, îndepărtîndu-și cu propria mînă epiderma. Cunoașterea este mereu auto-cunoaștere. La Botta descoperim o adevărată obstinație de a aduce înlăuntrul în afară, poezia și proza fiind reductibile la un alai de epifanii (arătări) ale eului. Cît Arghezi există în aceste epifanii ? Mult mai puțin decît am fi tentați să credem, înainte de a citi atent operele constituite. Impresia unor umbre argheziene, decupînd cînd și cînd poezia din *Întunecatul April* sau *Pe-o gură de rai*, poate fi îndepărtată ușor, dacă analizăm traducerile din Baudelaire semnate de Arghezi. Ceea ce este arghezian (foarte arghezian) în versiunea *Florilor răului* reprezintă o direcție a imaginarului *paralelă* cu aceea a lui Botta. Să citim dialogurile din *Psalmi* cu divinitatea și în paralel dialogurile emilbottiene cu „îngerul exterminator." Să urmărim invectivele și imprecațiile lui Botta și pe cele argheziene. Să comparăm naturismul unuia cu al celuilalt și o poemă ca *De-a v-ați ascuns* cu jocurile de-a moartea din poezia lui Emil Botta. Există la Arghezi un soi de *sfătoșenie*, de *chibzuire* și *chivernisire* a imaginarului, excluse la Botta. Există o exactitate a liniei la Arghezi, un soi de hiperconturare niciodată prezentă la Botta. Înaintarea imaginarului e diferită. Există o distanță între „limburile" lui Baudelaire și „florile răului" emilbottiene. Dis-

Scanned with OKEN Scanner

tanța care există între Arghezi și Baudelaire nu face decît să crească distanța dintre Arghezi și Botta.

Și totuși...

În *Jurnalul* lui Petru Comarnescu [18] e povestită o scenă de istorie literară, pe care-o putem privi ca pe un soi de parabolă, bună de liniștit fervorile comparatiste și falsele impresii de afinitate. Ne amintim că Eugen Ionescu a fost primul care-a scris hiperentuziast despre Botta, recunoscîndu-i originalitatea. Ne amintim că în articolul *Semne noi de lirism* [19], scris după ce a apărut *Întunecatul April*, Vladimir Streinu punea accentul pe forța lui Botta de a se desprinde de sub marile tutele lirice ale vremii, Arghezi și Barbu. Și totuși... Într-o întrevedere dintre Petru Comarnescu, Eugen Ionescu și Emil Cioran, petrecută după apariția, în 1966, a volumului *Poezii*, reeditînd cu modificări *Întunecatul April* și *Pe-o gură de rai*, dimpreună cu o singură inedită, *Nenumăraţii*, cele aproape trei decenii scurse de la debut păreau să fi șters sentimentul de noutate și originalitate, așezînd în locul lui impresia că „poezia lui Emil Botta este îndatorată lui Arghezi" ; „Revenind la întrevederea cu Ionescu și Cioran, amîndoi s-au repezit să citească din poemele lui Emil Botta. Îi adusesem lui Eugen noul volum de versuri ale lui Botta, în a cărui prefață scrisă de mine citam aprecierile făcute de Ionescu la apariția versurilor lui Botta. E singura carte care i-am adus-o. La început, pe cînd se serveau aperitivele, Ionescu și Cioran au avut impresia că poezia lui Emil Botta este îndatorată lui Arghezi, eu susținînd contrariul, amintindu-le că însuși Arghezi accentua, într-un articol [20], de asemenea citat în studiul-prefață al meu, că Botta nu datorește nimănui nimic. [...] Mai tîrziu, așa cum am aflat ulterior de la Cioran, adică după plecarea mea de la Ionescu, acesta și cu Cioran au continuat să citească din volumul lui Botta și s-au convins de originalitatea lui, de valoarea liricii sale" [21]. Cum bine se vede, numai lectura poate infirma o falsă impresie a unor teze mai degrabă „uitate" decît readuse în prezentul unor opinii justificate. „Arghezianismul" lui Botta, contrazis de receptarea primelor două volume, socotite originale, se impune trei decenii mai tîrziu, doar *ca o părere*, infir-

Scanned with OKEN Scanner

mată de priza directă cu textul, ce restabilește „independența" poetului față de modelele Arghezi și Ion Barbu, altfel tutelare, în anii '30.

Că nu contează tema cît „cromatismul muzical" al scriiturii, timbrul și tonul adoptate de scenariul imaginar, e limpede și o simplă paralelă Botta—Anton Holban, urmărind modul de reflectare a geloziei în romanul *Ioana* și în nuvela *Mab*, ce deschide ediția princeps a *Trîntorului* (1938) e mai mult decît edificantă. Adevărul este că Emil Botta a parodiat dezinvolt toposurile epocii sale. Deraind ceea ce risca să devină o simplă navetă monotonă a stilului, fie el autenticist, psihologizant, existențialist ș.a.m.d.

În 1934 apare romanul *De două mii de ani* al lui Mihail Sebastian, considerat o capoderă a „literaturii experiențelor și autenticității". Emil Botta n-a putut rămîne străin de acest eveniment, cum ni se pare exclus să nu fi luat o atitudine, citind sau foiletînd eseul *Negativismul tinerei generații* scris de Mihail Ilovici și tipărit tot în 1934. Explicînd motivele atitudinii contestatare a tineretului intelectual din perioada interbelică, Ilovici atingea cîteva dintre problemele ce l-au frămîntat și pe Emil Botta, al cărui teribilism și negativism evoluează mereu pe direcția unei antidogmatici esențiale. În 1934, Eugen Ionescu publică volumul *Nu* și acțiunea lui „demolatoare", „asupra unor valori consacrate și a ticurilor „consacrării" pornind de la Arghezi, Ion Barbu sau Camil Petrescu, are o semnificație ce nu a putut să-i scape lui Emil Botta. Nu e vorba de o adeziune simplă, cît de un mod de a participa la acest crepuscul premeditat al idolilor, la o operație de demistificare mai mult sau mai puțin argumentată, în care negativitatea nu trebuie privită ca un gest în pustiu și nici ca o altă formă de avangardă, cît mai ales ca un simptom interesat de resistematizarea a tot ce se înțelege prin valoare literară. Negativismul, teribilismul, „avangardismul" emilbottian, nu doar cel din poezie cît mai ales cel din publicistică și din proză, trebuie înțelese pe fundalul „negativismului întregii generații", pentru a sublinia unicitatea și originalitatea unei atitudini, în spațiul unor atitudini similare.

Scanned with OKEN Scanner

La Botta, negativismul (a se vedea cît de tranșant și de necruțător e scriitorul cu cei ahtiați după „sportivizarea" literaturii) e hohotitor, cînd nu are o vicleană umilință, așa cum se întîmplă mereu în imaginarul parodic și parodia imaginarului, unde recuzita prăfuită a stilurilor mai e folosită o dată, pînă la epuizare, cu scopul vizibil de-a o compromite și relansa pe o nouă orbită.

Tot în 1934 apar *Idealul clasic al omului* și *Estetica*, de T. Vianu, volume ce au marcat evoluția tînărului Emil Botta, interesat, cum ne-o dovedește publicistica sa, de tipologiile modelării umane, de Ibsen și „idealurile moderne", de Paul Valéry și neoclasicism, de concepția tragică asupra existenței. O altă carte ce a intrat în aliajul lecturilor modelatoare este *Mathesis sau bucuriile simple*, volumul tipărit de Constantin Noica în 1934, apărut parțial și în presă. O serie din ideile alcătuind *constructul* lui Noica și mai ales tentativa de a reintegra omul care gîndește universul în spiritualitate, printr-o căutare a unor valori existențiale mai profunde, sînt vectorii siguri în meditațiile lui Emil Botta, scriitor pe care Noica îl va prețui pînă la moarte, simțindu-i harul spiritual universal și adînca împlîntare în „rostirea românească".

Emil Botta are în comun cu Noica acea vocație de a gîndi cuvîntul pînă la miezul său ultim, puterea de a transforma o prepoziție sau o sintagmă în enclava febrilă a unor meditații. De aici, o restructurare a „conceptelor" și „operatorilor" filosofiei și noua mathesis din poezia lui Botta, unde există o frenezie intelectuală, un soi de frăgezime a gîndului și cuvîntului ce-l consacră pe poetul *Întunecatului April*, într-un teritoriu de afinități, în care, paradoxal, tocmai poezia și imagismul sînt suspectate. Ce-a făcut poezia lui Botta din gîndirea lirică terifiantă și tandră a lui *Nimeni, Nicăieri, Oricine, Oarecare, Contra-pasăre, Moarte, Iad, Dus-Pier-de-Vară, Nelumesc*, din cuvîntul *Vai*, din logosul lui *Tumultí*, din nonșalanța copilului, dăruind limbii o nouă resurecție, prin inocență („Cu praștia cuvinte arunc" — *Un timp*), e adînc înrădăcinat în demersul gîndirii lui Constantin Noica. Acesta s-a văzut „confirmat", cel mai bine, culmea ironiei, de un poet, care fără să-i fie disci-

Scanned with OKEN Scanner

pol, sau afin, a străbătut în poezie o cale asemănătoare de scormonire a etimologiilor și arhetipurilor semantice. Ce-a făcut Emil Botta numai din simpla *literă T*, — ideogramă a crucificării și conversiunii în alegoria scrisă la volumul de caricaturi *Balamuc Palace Hotel*, în poemul *Cervantes* și în poemul *Thanatos* —, e suficient pentru a alcătui o încercare de „ființă" românească a sentimentului morții și trecerii, urmărit în infinitele lui ipostazieri, ca solie, previziune, martiriu, voluptate, părere, experiență a infinitului sau garanție a prezenței în lume și în ființă (IN-DAS-WELT-SEIN-ZUM-TODE *SEIN*), ca experiență profundă a limbajului, imaginației și inefabilului :

Ce cauți aici
printre defuncți, printre imagini îndoliate,
literă *T* ?
Doar nu ești tebanul Tiresias,
nu ești oracol cu spume la gură,
tu ești o trestie îngindurată,
acel nu știu ce,
litera *T*,
subțire, înaltă.
Dacă tulpina ta crește
fi-vei repede cruce
albă ca noaptea
sub lumina Cynthiei dulce.
O clipă, rogu-te, nu mă răpi
smeul smeilor, Închipuire.
Talpă a ladului, să nu răspunzi
prezent, omniprezent,
la apelul nostru.
Și nu mă sorbi încă
stea secetoasă, fîntînă adîncă.

(Thanatos)

Pe această direcție, deschisă în poezia română de Emil Botta, va merge Nichita Stănescu. Poetul care a scris despre Botta că „inima lui e șaua lui Hamlet", va exploata mai întîi necuvintele și abia apoi chiar „nodurile" și „semnele" unui limbaj pe care-l interesează tropismele și reversul propriilor conotații, o tehnică a împletirii, baterii și destrămării semnificațiilor, avînd bucuria simplă și filosofia unui război de țesut.

Scanned with OKEN Scanner

În anul 1934, Arghezi și Bacovia primesc premiul național pentru poezie. Volumul *Nu* al lui Eugen Ionescu e premiat de Editura Fundațiilor. Aceeași editură mai premiază volumul lui Constantin Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*, *Inimi sub săbii* de Eugen Jebeleanu, *Poezii* de Vladimir Cavarnali, *Cloșca cu puii de aur* de Dragoș Vrînceanu, *Pe culmile disperării* a lui Emil Cioran și *Memnon* de Horia Stamatu, toate în manuscris. Ion Pillat editează împreună cu N. I. Herescu și Vasile Voiculescu singurul număr din revista *Pleiada*, unde va apărea ciclul de poeme *Scutul Minervei*. La București începe să se tipărească lunar *Revista fundațiilor regale*. Pînă în mai, redactor-șef este Paul Zarifopol, căruia îi va urma Camil Petrescu. Model pentru periodicele vremii, prin nivelul ei estetic remarcabil, *Revista Fundațiilor*, îl va avea colaborator și pe Emil Botta. Paginile ei au fost, cu siguranță, un stimul de neignorat pentru tînărul scriitor în anii formării sale, la confluența cu un orizont *înalt* de așteptare a valorilor. O altă revistă care a „moșit" destinul lui Emil Botta este *Meridian*, condusă de Tiberiu Iliescu, publicînd o literatură de valoare, scrisă în spirit modernist și cu necesara frondă avangardistă. Caietul unu scos în mai la Craiova, cuprinzînd semnăturile lui F. Aderca, Eugen Constant, Cicerone Theodorescu, Eugen Ionescu, Tiberiu Iliescu ș.a., va fi urmat de caietul doi din iunie 1934, de caietul trei și caietul patru, unde întîlnim și semnătura lui Virgil Gheorghiu, în fine de caietul cinci, unde Emil Botta publică *Vestirea făcută mie* — replică la piesa lui Paul Claudel *L'annonce faite à Marie* tradusă de Ion Pillat. Caietele șase, șapte și opt din *Meridian* vor apărea în 1936. În Caietul șapte, Saşa Pană tipărește *Cutia cu surprize* și din nou îl aflăm printre colaboratori pe Eugen Ionescu.

În caietul nouă, din 1936, sînt prezenți avangardiștii Saşa Pană, Ștefan Roll, Victor Brauner, Gellu Naum, iar, în caietul zece din același an 1936, Emil Botta își tipărește poemul *La o anumită oră*. Aceste două poeme scoase de Emil Botta în *Meridian*, ciclul de nouă poeme tipărit sub genericul *Marele Păianjen* în *Ideea românească* și poezia *Pentru Arșavir*, scoasă în *Vremea* [22],

Scanned with OKEN Scanner

încep să reliefeze, dincolo de orice influențe, un stil Emil Botta, avîndu-și, pentru o anume ipostază a lui, o posibilă sosie în placheta de versuri *Memnon* premiată de Editura Fundațiilor, în anul 1934. Poemul *Pentru Arșavir* desfășoară cîteva din viitoarele mari teme imaginare : singurătatea, jocul de-a viața și de-a moartea în marele teatru al lumii, angelomania crepusculară, somnul, labirintul pădurilor, erosul funerar, letargia mimată sau trăită acut, ipocrizia și falsa ipocrizie a identității reale și teatrale. Mai importante decît evantaiul de teme sînt însă poza vocii și gestualitatea rostirii, aplombul colocvial și locvacitatea, această flexibiltate, această *volubilitate* despre care Montaigne spunea că „este aptitudinea de a lua tot felul de forme, ducînd inevitabil la *arta disimulării*" (s.n.). Fără crispările vechi, Emil Botta cultivă aici degajat acel amestec de umilitate și invectivă, de gravitate sumbră și ireverență copilărească :

Pluguri înfricoșătoare au arat noaptea
în somn tragedieni despletiți se jucau de-a Baba Oarba,
singurătatea le pusese un căluș în gură,
cortina de plumb îi ferea de pliscul aplauzelor.

Înger crepuscular, fă un pas, dă-mi mîna
ia-mă de aici columnă a lui Dumnezeu,
altfel mă voi prăvăli ca un buștean
sub ghilotina somnului greu.

Să răscolesc pădurile, să adun vreascuri, omizi,
să-mi sărut iubita în zăbranicul toamnei cernită,
cum poartă doliu și mă crede irevocabil mort,
cum și-a pictat pe obraji letargia nemaipomenită,.

Tragedieni, escroci, rosti îngerul,
voi faceți umbră zadarnică pămîntului.
Rămîneți în cariera somnului, sub cerul pleoștit,
acolo e locul vostru, netoților.

(Pentru Arșavir)

Vestirea făcută mie, tipărită în *Meridian*, adaugă acestor prefigurări ale imaginarului Emil Botta, noi elemente, întărind impresia de originalitate. Expresionismul poeziei lui Botta se configurează ca o certitudine, cu întreaga plasticitate contorsionată a unor viziuni avînd

tectonica paroxismului. Somnolență și pustietate, singurătate și dezolare își află expresia în ductul exasperat, amintindu-ne de Van Gogh, de acea demonie a tușelor ca o radiografie a vertijului și stihiei acvatice :

Arbori negri, demoni pleșuvi
dorm sub zodii, în singurătate.
Timpul aprig, magul copacilor,
trece somnoros pe cărări dezolate.

Intră în poezia lui Emil Botta acel partener al colocviilor și locvacității ultragiate, ce-și va face mereu curaj, prin vorbire, printr-o „profundă interogare a profundei ignoranțe" (Jean Wahl), căutînd stimuli și martori pentru un eu copleșit de propriile-i expansiuni și neliniști. E pasărea, fie ea ciocîrlia sau mierla, alter-ego, avînd funcția de a exorciza intemperanța și abisul lăuntric :

Ciocîrlie de ceață, spune-mi prin semne
dacă inima cerului palid mai bate,
dacă mai tremură mîinile îngerilor,
dacă palpită stelele surate.

Arată-mi în oglinzi, corabia ursitelor
și exilații în visul cel vechi.
Umbră pe ruina pădurii, voi amurgi
cu cercelul spaimei prins la urechi.

Interogarea cerului, a oglinzii, a visului sînt anunțate fără nici un echivoc de poemul *Vestirea făcută mie*, ce pare să circumscrie chiar solia unor direcții imaginare emilbottiene, ba, chiar mai mult, ispita de a face din imagine o *veste* (o vestire) despre lume și sine.

Ultimele două versuri din strofa a treia a poemului („Umbră pe ruina pădurii, voi amurgi / Cu cercelul spaimei prins la urechi") ne trimit spre debutul unui poem scris peste ani *Ielele, Dînsele*, confirmînd unitatea imaginarului emilbottian, în ciuda insolitelor metamorfoze și-a eclectismului de motive, mult mai neașteptat decît imprevizibilul dicteu previzibil al poeziei suprarealiste :

Cerceluș de venin
ineluș de venin.

Scanned with OKEN Scanner

Poemul *Ielele, Dînsele* ne întărește impresia că scriitura lui Botta se configurează ca limbaj ce se află mereu sub impactul unei *terribilità*, al întîlnirii cu forțe puse pe desfigurare și prăpădirea celor ce le ies în față *(Ielele, Dînsele)*.

Finalul poemului *Vestirea făcută mie*, pe lîngă faptul că anunța ciclul *Marele păianjen*, cuprinde direcția vaporoasă, lunară, hiperboreană a unei poezii cutreierată de duhuri, de o continuă și demonică țesere de stări înfrigurate („păianjenul frigului") :

> Din tipsia lunii, odată cu orele,
> păianjenul frigului a căzut.
> Degetele nopții s-au certat cu iarba
> unde rătăcea un duh neștiut.

Legătura peste timp cu poemul *Ielele, Dînsele* ni se relevă din nou, cearta nopții cu iarba trimițîndu-ne la „orchestra de iarbă, / la pupitrul de iarbă / dirigentul orchestrei / în fracul de iarbă", la „cîntecul de iarbă" izbucnit ca din pămînt, beethoveniana simfonie a III-a, *Eroica* „simfonia de iarbă, / de April majestuos". Strofa a patra din *Vestirea făcută mie* evocînd „ielele viorilor" pare a mărturisi o filiație certă a motivelor, dacă nu chiar rescrierea temei cu variațiuni din tinerețe, astfel că piesa de cameră e reluată sub forma unei lucrări simfonice :

> Ielele viorilor s-au dus prigonite
> din trupul hilar, genii reci au fugit.
> Cruda toamnă, pasăre măiastră,
> s-a năruit, ploaie, în asfințit.

Schimbarea de anotimp e doar o aparență. Emil Botta dublează tema crepusculului, evanescența toamnei în dubla temă a primăverii — eflorescență și presentiment al unui anotimp atroce al neființei.

În *Ielele, Dînsele*, fracționarea motivelor duce la o pierdere a tonurilor așa-zis pure. Moartea invocată direct în *Vestirea făcută mie* (1934) e, în poemul scris în 1969, abia sugerată, dar cu atît mai insolită ni se relevă, prezența ei doar bănuită, în *Ielele, Dînsele*. Paradigma thanatică, anunțată fără echivoc în poezia din 1934, este,

Scanned with OKEN Scanner

într-o primă perioadă de creație, suportul unor directe interpelări și conversații abstruze, pentru a se estompa cu vremea în „melodioasa tragedie", în litania neființei, cînd nu e una din măștile Carnavalului :

Moarte geloasă de ce clipești
prin iedera serii suind pe terasă ?
De ce arde ca o torță făptura,
cînd te apropii de mine, mireasă ?
(Vestirea făcută mie)

La o anumită oră, scoasă tot în *Meridian*, pare să fi radicalizat nonșalanța și teribilismul poetului, arborîndu-și țigara aprinsă printre himere, cum altădată perorația despre brichetă și gentuța căzută pe treptele Atheneului, în chiar inima sublimului și a cutremurului provocate de *Concertul* lui Liszt *(Concertul)*. Aici apare „moartea serafică", una dintre cele mai insolite ipostaze ale existențialismului și expresionismului emilbottian. Tot aici se desfășoară, cu aplomb și fără extaze, tema nopții „plină de semne, de intenții, de glasuri", surprinsă într-o compoziție rococo („Și luna pudrată care a coborît din caretă / și s-a împiedicat în trenele rochiei"). În fine, exilul spre insula Euforiei, mai mult o parodie a stării de prostrație și de acalmie („În prada unei liniști fără frîu, cu ochii sticloși"', culminează cu intrarea pe scena poeziei emilbottiene a acelui personaj, des invocat în dialogurile familiare, paradoxale, copacul, alter-ego pe care-l va îndrăgi și Nichita Stănescu pe urmele lecturilor din *Întunecatul April*, *Pe-o gură de rai*, *Vineri* și *Un dor fără saţiu*, convocîndu-l cu o aceeași familiaritate în propria-i poezie, nu numai din pricina unei vecinătăți reale, în spațiul unei biografii și al unui București bîntuit de arbori.

Orizontul se apropie tiptil
și sapă la rădăcina brazilor.
Moartea serafică e neînchipuit de aproape,
respirația ei îmi sperie muza.

Jur că n-am să uit niciodată această noapte,
plină de semne, de intenții, de glasuri.
Și luna pudrată care a coborît din caretă
și s-a împiedicat în trenele rochiei.

Scanned with OKEN Scanner

Mulțumesc fiindcă mi-ai oferit o țigară :
e plăcut să fumezi între colegi, rînjind, arătîndu-ți dinții albi,
cînd moartea îți aruncă ochiade,
cînd himere dulci îți alină pătimirea

În prada unei liniști fără frîu, cu ochii sticloși
voi fi deportat spre Insula Euforiei.
Copacule, dacă nu știi să zbori
nu mă urma. Să nu-ți pierzi cumpătul, să nu luneci, să nu mori.

Aflați în acest moment din evoluția poeziei lui Emil Botta, încercăm din nou să găsim, în anii '30 și în spațiul literaturii române, o voce asemănătoare cu aceea din *Întunecatul April*. Scriind despre *Întunecatul April*, Vladimir Streinu amintește patru nume în articolul său din *Revista Fundațiilor Regale, Semne noi de lirism*. Ele sînt citate, în ordinea apariției volumelor premiate de Editura Fundației : Horia Stamatu, Simion Stolnicu, Virgil Gheorghiu și Emil Botta. Analiza îi elimină pe primii doi, „întreruperea lirică" a celui dintîi e regretată, al doilea, Simion Stolnicu e ocolit din pricina abaterilor de la frumosul debut. Rămîn în discuție Virgil Gheorghiu și Emil Botta, cuprinși de Vladimir Streinu „în aceeași tendință comună" și socotiți „ca mai reprezentativi". De numele lor leagă criticul noile semne de lirism și apariția unei alte generații de poeți : „Cu aceștia, stările lirice renasc prin punerea în libertate a emoțiilor, prin modul direct al exprimării simple, prin adevărul subiectiv al impresiilor poetice, prin fantezia ale cărei capricii, rămînînd nebunatice, nu sînt nebunești, ca și prin vibrația deosebit de elegiacă și pătrunzătoare. Există în poemele lor un fel de a fi al versului, o intonație rezultată la citire din întorsătura anume a exprimării, care traduce simțămîntul de lucru nou, văzut întîia oară, care dă impresia de realități robinsoniene. Credem prin urmare că ne aflăm în fața unei alte generații de poeți, care în apa stătătoare de imitații, ridică, spre bucuria noastră, o nouă undă de lirism" [23].

Recitind volumul *Febre*, tipărit de Virgil Gheorghiu în 1932, pentru că nu e nimic în stilul lui Botta din *Cîntările răsăritului* (1925), aflăm posibile similitudini cu poemele tipărite de poetul primăverii negre între 1932 și 1934, *Spectru*, *Plaje*, *Stațiune*, *Anotimp*,

Scanned with OKEN Scanner

Figurină, *Mineral*, *Centru*, *Circuit*, *Dispariție*, *Pentru Arșavir*, *Vestirea făcută mie*. Un poem *O, nu pe fluviul de tăceri* al lui Virgil Gheorghiu ne evocă, prin sintagma „pavilionul mîinilor", primul vers din *Stațiune*: „Orbii resemnați, în pavilion de alcool". Tot aici întîlnim „melancolicul echipaj" și atracția mării, prinse într-o sintaxă imaginară, mai clasică decît aceea a lui Botta. În *Peisaj*, versurile „V-am ucis blînzi viermi ai reveriei în val înfiorător de poem" și „Arbori cu spectre au înfrunzit" ne trimit la fragmente de peisaje halucinante din poezia lui Botta. *Poem cu șerpi*, *Toamnă*, *Așteptare*, *Lethe*, *Psalm*, *Duet*, *Viermii*, *Cîntec de nebun*[24] seamănă, pe alocuri, cu Botta, deși versul e mai declarativ și mai clasic, existînd un plus de ordine în exprimarea teribilelor neliniști. Șarja din dialoguri ori sarcasmul au, față de Botta, un plus de gravitate, accentele teribiliste fiind mai puțin inocente, cînd nu au aerul unei nonșalanțe „împăiate", de exponat de muzeu:

Încep o șarjă-n umbrele cu blană
Prin cîmpul meu de Spanii fără briză
Solemn să le jupoi în clar de noapte
Maestru în etolă de marchiză

Rozi unghii Sire-n cosmicul exil,
Închipuind o grație de torță
Cu lenjeria albă ca o spaimă
Cămăși de fericire ori de forță.

(Cîntec de nebun)

Paralela Virgil Gheorghiu—Emil Botta ne apare inoperantă, în ciuda micilor irizații asemănătoare și a sintaxei la fel de forțate, în care sînt turnate imaginile din *Anotimp* sau *Mineral* de Emil Botta ori din *Imn* de Virgil Gheorghiu:

Cu o gemă de nobilă era
Condor corectînd turnuri statice
Planează-n ezitări estatice
Peste necro-emisferă

. . . . . .

Somnului de pastor, astrolit
Cazi precum destinul pieziș.

Scanned with OKEN Scanner

Edenului abia-n frunziș
Spargi albul, istovit.
(Imn)

Și :

Ducatul în oglindă, spre nord,
înșela uniforme privirile tale.
Mîna cinta ploile, vieți
prin spațiul cu efluvii senzuale.
(Anotimp)

Robinsonada poemelor scrise de Botta e incomparabil mai proaspătă, mai firească, mai autentică decît aceea din *Febre* unde artefactul naște stridența și emfaza, senzația de recuzită.

La articolul lui Vladimir Streinu din *Revista Fundațiilor Regale* se va referi Eugen Ionescu în micul său triptic critic intitulat *Trei poeți*, publicat în octombrie 1937, în *Vremea* [25]. Și lui Eugen Ionescu i se pare că Virgil Gheorghiu „are un filon prea anemic și nesubstanțial, deși destul de personal". Cu o intuiție sigură, vigoarea poeziei lui Simion Stolnicu e socotită „falsă", iar gustul impur, vădind o construcție poetică aridă, „prea greoi împodobită și a cărui simbolică e arbitrară" [26]. Eugen Ionescu îi dă dreptate lui Vladimir Streinu numai în privința valorii lui Emil Botta și Horia Stamatu : „Noutatea lor constă, ca valoare interioară, în tema morții grațioase și nostalgia paradisului. [...] e de remarcat că acești doi poeți realizează într-adevăr o limbă literară fără să-și fi pus problema aceasta, spre deosebire de predecesorii lor. Versul lor este de altfel sentențios lapidar, afectînd neglijența și imaginile de care poezia lor este, de altfel, încărcată, aparțin nu limbajului, ci viziunii. Dacă imaginea, pentru ceilalți poeți, este scop în sine — la Emil Botta și Horia Stamatu, imaginea aruncată în drum, aparent la voia întîmplării, nu stînjenește acțiunea interioară, spiritualizarea lirismului." [27] Considerațiile lui Eugen Ionescu, despre cei doi poeți, care seamănă, într-un mod ce ne aduce aminte de perechea Corbière-Laforgue, cunoscînd toate avatarurile paralelismului critic, sînt în întregime valabile și azi, cînd nimeni nu mai apropie *Întunecatul April* de vreo carte cu

C-da 217 coala 9

Scanned with OKEN Scanner

care să fi avut o asemenea similitudine de ton. Nu e vorba de pastișă, ci de acel soi de afinitate genuină îndreptățindu-ne să citim volumul *Memnon* (tipărit de Horia Stamatu, în 1934) în paralel cu poeziile publicate de Emil Botta în presă, în aceeași perioadă, și să continuăm comparațiile, referindu-ne la întreg volumul *Întunecatul April*. Dispariția din conul de interes al istoriei literare a celui ce a scris *Memnon* a închis un posibil proces al revendicărilor și priorităților greșit înțelese în artă. S-ar fi putut întîmpla cu Emil Botta ceea ce s-a petrecut în spațiul literaturii franceze, unde asupra lui Laforgue a planat mereu, ca o fatalitate, „păcatul originar" al poeziei lui Corbière. Cînd au apărut *Complaintes*, Laforgue îi scria lui L. Tréznik, fără vreo umbră de bucurie: „Toată lumea îmi dă în cap cu Corbière"[28]. Claude Leroy a putut să afirme, într-un studiu despre Laforgue, că există „o pasiune de litanie a paralelei" critice în legătură cu cei doi poeți. Ironizînd-o, și-a intitulat comentariul *Jules Laforgue, autorul „Iubirilor galbene"*. Inadvertența din titlu, premeditată, transformă atribuirea volumului *Amours jaunes* de Corbière lui Laforgue, într-o probă concludentă pentru procesul pe care-l deschide poncifelor de care e vinovat comparatismul.

Emil Botta n-a cunoscut acest tip de retorică a paralelismului, căci practic nimeni n-a afirmat, în afara lui Eugen Ionescu existența unor similitudini frapante între cei doi poeți. Un singur critic dintre cei postbelici a intuit această asemănare de imaginar și de timbru liric. E vorba de Ovid S. Crohmălniceanu, căruia i-am mărturisit „descoperirea" înainte de a citi articolul *Trei poeți* de Eugen Ionescu. Confirmîndu-ne impresia, Ov. S. Crohmălniceanu ne-a mărturisit că, dintre volumele de versuri interbelice, placheta *Memnon* i se pare cea mai apropiată, ca univers și ca stil, de *Întunecatul April*.

Lucrurile se răstoarnă de data aceasta, balanța înclinînd net în favoarea lui Emil Botta, nu doar pentru că prea puțini au citit *Memnon* din cei ce-au citit *Întunecatul April*. Similitudinile de „voce" nu ne împiedică să pronunțăm o judecată de valoare din care Emil Botta iese „învingător". *Întunecatul April* e o carte incomparabil mai bună decît *Memnon*, prin talentul autorului,

Scanned with OKEN Scanner

prin forța imaginară, prin vocația tragicului și a grației, prin bogăția și complexitatea limbajului. „Discreditînd" axiologic sau, mai degrabă, așezînd placheta *Memnon* pe treapta reală pe care-o deține în istoria poeziei românești interbelice, nu putem să ignorăm faptul că Emil Botta s-a auzit mai întîi prin „vocea" poemelor din *Memnon*, printr-un soi de paradoxal exemplu de frați gemeni întru lirism, ce seamănă pret de o clipă, pînă la a fi confundați, și care își dezvăluie la o privire mai atentă deosebirile, propria lor individualitate. Oricum, *Memnon* are o «sosie» în poemele din *Întunecatul April*, după cum Emil Botta își poate găsi o «sosie» în Horia Stamatu. Știut fiind că sosiile sînt căutate pentru a înlocui personalități, pentru a le proteja integritatea și unicitatea, în ipostaze cînd absența lor se cuvine travestită într-o prezență. Că Horia Stamatu l-a ajutat pe Emil Botta să se audă mai devreme pe sine, iar nu să fie ecoul acelei voci, grăbindu-l spre propria-i individualitate, ni se pare o certitudine și nu doar o ipoteză critică. Oricum, nu trebuie să uităm că, printre companionii reuniți sub simbolul *Corabiei rataților*, se afla și Horia Stamatu, descris de Pericle Martinescu în *Pseudo-amintirile...* sale [30] ca un bărbat „înalt și subțire, privind de sus, cu un ochi malițios, lumea din jur, al cărei aprig iconoclast avea să devină".

Pe puntea *Corabiei cu ratați*, simbol răsturnat al unei tinereți febrile, trăind o autentică spiritualitate a căutărilor, Emil Botta s-a întîlnit cu autorul lui *Memnon*, după cum s-a întîlnit și cu Corneliu Temensky sau cu acel, azi, necunoscut Ștefan Ion George (Hanny), lăudat de Eugen Ionescu în articolul său *Trei poeți* și pus alături de Emil Botta și Horia Stamatu, datorită volumului său intitulat *Argo*. Ultimul, poet și corăbierist, salutîndu-și prietenii și colegii de generație cu o frîntură din celebrele versuri din poezia lui Rimbaud [31]. („Oisive jeunese / à tout asservie / Par délicatesse / J'ai perdu ma vie"), e, după Eugen Ionescu, un neînțeles și nedreptățit : „considerat, cu o grosolană interpretare, fie suprarealist, fie barbist, cînd în realitate e un simbolist nesimbolist, un hermetic al interiorului nu al formei, un organizator lucid al viziunii și unul din cei care, primenind temele

poetice, renovează viața interioară a poeziei [32]. Cei trei sînt asemănători prin teme, motive, simboluri, spiritualitate și, ca tehnică, prin falsa neglijență în aruncarea în drum a imaginilor", alcătuind „o familie poetică de o rară și curioasă omogenitate, cu toate diferențele" [33].

Studiul pe care-l propunea Eugen Ionescu la sfîrșitul tripticului său critic, de o siguranță a intuițiilor și a judecății de valoare, remarcabilă, vom încerca să-l schițăm noi, comparînd *Memnon* și *Întunecatul April*, cărți foarte asemănătoare doar pînă la un punct... esențial acela, definitoriu. *Argo* iese din încercarea noastră de comparativism, pentru că stilul din *Argo*, volumul tînărului poet Ștefan Ion Georgĕ, e mult mai departe de *Întunecatul April*, decît ne-a lăsat să înțelegem Eugen Ionescu.

LIRISMUL GEAMĂN, SOSIA LIRISMULUI

Placheta *Memnon*, premiată de Comitetul pentru premierea scriitorilor tineri needitați, se deschide cu un motto sprințar din André Gide: "Je parie que vous voyagez sans billet". Textul n-are prea mare importanță, în afara dezinvolturii pe care-o afișează, fiind mai mult un pretext pentru afirmarea unei tutele ce a sedus o epocă a literaturii. Despre gidismul anilor '30 am mai vorbit. Ceea ce ne surprinde de la început în lectura versurilor din *Memnon* este tonalitatea vocii asemănătoare cu cea a lui Emil Botta. Poezia se rostește la fel, cu o teribilistă și ireverențioasă nonșalanță, într-un colocviu familiar, mergînd pînă la argoul estudiantin. Versurile par spuse într-un cenaclu al boemei literare, într-o peripatetică trăire a lirismului, în care poezia se vorbește așa cum filosofia s-a vorbit între discipoli și învățăcei, refuzîndu-și orice morgă. Spiritul goliard triumfă, bravada, bufonada, un soi de anecdotică înlocuind

Scanned with OKEN Scanner

ritualul solemn și încruntările abisale. Poemul *Spații* aduce existențialista condiție de *homo viator* în atmosfera neînchistată și locvace a spiritului „corabiei rataților". Vasul-Fantomă e o himeră îmblînzită, la fel ca moartea imaginată în postură domestică de companion :

Ridică ancora și pleacă
Pe acest val al *rătăcirii* noastre
Moartea peste umăr se apleacă
Și-mi leagă două pagini albastre.

Vasul nostru Fantomă
Plutește peste apele oprite
Goana centaurilor în comă
Zdrobind mările sub copite

La întoarcere nici un semn
Durerea amintirilor poate
Scos din *morfina somnului* demn
Sîngele va ieși din moarte. (s.n.)

Aceeași nonșalanță în fața existenței o regăsim în poezia *Episod* a lui Emil Botta, aceeași rostogolire de stări „vorbite" precum în unele poeme scrise de Apollinaire :

Terasa, portocalele, pianul
s-au rostogolit în *somnul meu fabulos*
Tu ești *cămara vrăjită a morții* (s.n.)
care mă însoțești dincolo de zid.

În *Vizite I* din *Întunecatul April*, călătoria e asociată iarăși cu somnul, la fel ca în *Episod*, vecinătate întîlnită și în poezia *Spații* din volumul *Memnon*, unde, la fel ca la Botta, rătăcirea pe ape atrage dubletul imaginar al somnului și al morții :

Piratul din *mările* Chinei
a sosit în *somnul meu* pe o luntre fragilă
Straiul petecit părea de brocart,
și în piept, fără milă, cu spanga m-a înțepat.

În *Jaf*, *Toma Necredinciosul*, *Nirvana* imaginarul acvatic e tratat în același spirit goliard, rătăcirea pe mare ieșind de sub tutela angoasei pentru a dezvolta o parodie a experiențelor argonautice. Și a cutremurului exis-

Scanned with OKEN Scanner

tenţialist. Mitul lui Osiris şi al lînei de aur trece prin filtrul boemei adolescentine. Jaful la care se referă Emil Botta în titlu e mai degrabă jefuirea acelui tezaur al gravităţii şi definitivului la care participă bufonada, ironia, ireverenţa şăgalnică. În locul gravităţii şi sublimului, abolite, întîlnim o nărăvaşă pornire spre familiaritate şi complicitate cu cele ce sînt. Poetul e un fel de camarad al imaginarului bătîndu-şi pe umăr viziunile, făcînd ochiade himerelor, lansînd imprecaţii neliniştii şi nefiinţei. Poemul *Perpetuum mobile* din placheta *Memnon* ne sugerează multiple afinităţi cu versurile din *Întunecatul April*, dacă n-ar fi decît antropomorfizarea cosmosului şi plăcerea răsturnărilor, dezinvoltura acrobatică sub „duşul acela de stele" :

Ceas cu articulaţii moarte
Într-un sarcofag de abanos
Luna pendul dintr-o parte
Într-alta *întoarce timpul pe dos*

. . . . . .

Spiritul tău în prima fază
A *sincopei dansînd pe frînghie*

Îngerii morţii presăraţi în jur
Cu mîini străvezii, vînjoase petale
Pata de foc miozotis pur
Căutînd soarele ars la poale

Închide ochii. Totul arzînd
Ploaie de artificii în sînge îţi cade
Păsările din cap zboară pe rînd
Cu aripi crăpate de sticlă sunînd

Proaspăt sub duşul acela de stele
Ţinînd în mînă ca o cămaşă
Aprinsă propria ta piele
Noaptea în plină zi nărăvaşe.

Apatia („ceas de articulaţii moarte"), răsturnarea timpului, echilibristica imaginară („a sincopei dansînd pe frînghie"), îngerii funerari, invazia vegetalului în fiinţă, ecorşeul lăuntric, presiunea nocturnului în plină zi sînt tipice pentru poezia lui Emil Botta, mai plastică din punct de vedere cromatic, mai eclectică, în sensul propensiu-

Scanned with OKEN Scanner

nii spre carnavalesc. „Inima somnului mut" din finalul poemului *Perpetuum mobile* ne evocă viziunea cu care se deschide *Mineral*, scris de Botta în 1932 :

Afluentul nervos, rădăcinile somnului
au deschis uraganul, roza sîngelui
undeva, prin cămări,
prin parcul de foc al arterelor.

Obsesia somnului se transformă într-o adevărată temă cu variaţiuni în *Memnon*, tot astfel cum în *Întunecatul April*. Nu e vorba însă de somnul blagian, ci de un soi de mască a vieţii, obligată să se restrîngă la condiţia de pantomimă, la o beţie a gestualităţilor somnambulice, aproximînd agonia, abulia, nefiinţa. *Omul de nisip* din *Memnon* sugerează frigul şi căldura somnului pustiu de trăire, un soi de sahară a fiinţei :

Somnoroşii cărora le ning
genele de bumbac
Prinşi ca într-o pînză de paing
în care se zbate un gîndac.

Omul palid cu nisip în buzunar
se strecoară pe la spate
Ca o bufniţă cu pene de mărar
umbră jumulită de noapte

Somn eşarfă moale de lînă
Peste ochii cu pleoapele deslipite
La pas cu îngerii beţi de mînă
Printre pivniţele morţii deslipite.

Cenuşa albă turnată în vine
Scrisoare închisă aruncată mototol
Cu omul de nisip gîfîind peste tine
Te baţi în frigul şi-n căldura somnului gol.

Oboseala, apatia, abulia, în această întindere a golului avîndu-şi un corespondent în „Cîmpia Marilor Leneşi", în „pomul abuliei" din poezia lui Botta, se învecinează şi în *Memnon* cu „obrazul de cretă", ca paloarea şi varul, ca un presentiment al nefiinţei („Cenuşa albă turnată în vine"). Vitalitatea trăindu-şi declinul se simte, precum obrazul claunului, invadată de var şi cuprinsă de alba cenuşă, de acel alb ce îneacă tumultul culorilor

Scanned with OKEN Scanner

ca o sevă funerară, precum în frescele lui Pierro della Francesca.

Poemul *Dimineți* din *Memnon* descrie aceeași retragere a diurnului și a trăirii din vine, aceeași sfîșiere a stării de veghe și de trezie copleșite de somn. Timpul diurn e înecat de o noapte definitivă din care lipsește mai ales „ziua inimii". Ochii sînt aștri morți ce nu mai spală fața de noapte și nu mai răsfrîng nici o furtună, găvane golite de arderea aurorii, de orice combustie sau strigăt al vieții.

Nici o stea violetă în cuib de sînge
Ziua inimii nu-mi răsfrînge
Nici o furtună prin care să strig
Ochii băuți de aurore mă frig
Așteptam în acea dimineață
Ochii să mă spele pe față

. . . . . .

N-am să mai pot cînta niciodată
Ziua m-a șters ca pe o pată.

II

Curcubeu suplu, păun al soarelui

. . . . . .

Dimineața sfîșiată pînă la ultimul fulg
Vraf de unde îngerii ca lăcustele fug.

Finalul ne evocă greva fatidică declarată de îngerii din *Vedeniile pădurarului*, semn al părăsirii și al derizoriului exprimat în imagini ce traduc la modul grotesc-ireverențios imixtiunea neființei :

Îngerii au declarat greva fatidică, de șapte ore,
și gloata lor va revendica Pamirul albastru.
Mîndra cu coasa îmi face semne
semne tainice dintr-un lan aerian.

În poemul *Inima odăii* din *Memnon*, avîndu-și un corespondent sigur în viziunile des întîlnite la Botta de tipul «voyage autour de ma chambre», este evocat acel caiet (unde sînt scrise versurile) pe care-l pomenesc și poeziile din *Întunecatul April*, fie sub forma hîrțoagelor șterpelite de „nebunatecul zefir, ghidușul" *(Singur)*, fie chiar sub forma caietului scris pînă la ultima

Scanned with OKEN Scanner

filă de unul „care a fost", de „o poamă rea / pe care o aruncă, cine mușcă din ea", un autor nici pe departe înger, a cărui inimă e acum „pedeapsă, mustrare, nuia" *(Post ludum)* :

Mi-am stins lampa
Și ochii îmi ard în întuneric
Văd inima odăii
Cum ieșe de sub pat
Și-mi roade versurile din caietul pătrat.

Încetinitor, mai aproape de Voronca și de imagismul acestui „miliardar de imagini", e scris ca un poem în proză. Cîteva sintagme ne trimit și la Botta, dar mai ales angelomania ireverențioasă, obsesia somnului și acea *multiplicare a stărilor*, sub formă de alaiuri, legiuni, procesiuni, hoarde și apocaliptice împresurări, frecvență în poezia lui Botta, mai terifiantă decît în versurile din *Memnon*, unde metafora grațioasă domină, la fel ca și senzația de căutare a expresiei, de artificiu :

Odinioară mă fura cîntecul unei nopți încărcate de răni luminoase *. Inimi ca bureții în fundul mării * Așteptau îngerii pescuitori să cadă *

. . . . . .

din urechile tale plecau în timpul somnului procesiuni de păpădii moi *, învăluind scufundătorii în fum * peștii sorb luna în fundul mării * curățind-o de coajă ca pe o portocală.

(Încetinitor)

Reținem sugerarea neființei prin această încetinire la care e supusă desfășurarea viziunii, de unde senzația de suspendare, de plutire nemișcată. În *Metamorfoze*, un mic accent de frivolitate e urmat de identificarea oricărei rătăciri și călătorii cu o metamorfoză, regim fundamental pentru imaginarul emilbottian petrecut și el la „ora metamorfozelor", cum se decretează în poemul *Apoteoză* din *Întunecatul April*.

Poemul *Roman* din *Memnon* desenează profilul viitorului Nimeni, marele personaj anonim din poezia lui Botta, trăindu-și o irepresibilă condiție a incognito-ului tocmai pentru a fi un „erou al metamorfozei" :

Scanned with OKEN Scanner

Erou al metamorfozei
Fără nume, fără chip
Sîngele tău cîntă
(Roman)

Veveriţele, *nimfele*, alt poem din placheta *Memnon*, ne evocă personajele unui poem al lui Botta intitulat *Un domn bine* :

Flacără jucăuşă, dogoritoare
ai clipit la patul meu de şmecher crai
Rogu-te politicos, nu sta în picioare,
sîntem în lunca Trîntorilor, a Marilor Leneşi.

. . . . . .

Veveriţele nebuniei, vehemente
s-or zbengui prin copaci, neştiind cum să se poarte,
Dar o *nimfă* se urzeşte din rugină şi moarte
şi dansează peste bustul fagilor.

În *Ideea Românească*, unde s-a tipărit poemul lui Botta, în 1936, sintagma „veveriţele nebuniei" apărea în varianta „momiţele nebuniei", înlocuită apoi de poet. *Înger căzînd* e o altă piesă din *Memnon*, care ne ajută să stabilim filiaţii cu *Întunecatul April*, mai ales pe latura unei simbolistici negative, a vacuum-ului interior :

Înger coborît ca un tub
Plin de negaţii şi vid
Cerul poate fi un stup
În care ochii ni se deschid

Angelomania din *Întunecatul April* îşi află reflexe depline, inclusă într-un scenariu al ipocriziilor şi minciunii şăgalnice, al măştii ca demascare :

Mă chinuieşte îngerul meu bun
Ascuns într-o piele de drac

Aşadar tot ne minţi
Şopteşte un glas mai stins
Şi cu degetele lungi fierbinţi
Coşmarul asasin m-a prins

Scanned with OKEN Scanner

Cînd încerc să mă deştept
Nu mai mi-aduc aminte
Dacă eu nu spun drept
Sau dacă toată lumea minte
(Întîmplări din Memnon)

Mai reţinem de aici ipostaza de asasin a himerei prezentă şi la Botta şi acea obsedantă imagine a degetelor, a mîinii, frecventă în suprarealismul infidel al lui Cocteau, ce se poza cu mulaje de mîini, transformînd *Autoportretul cu măşti* al lui Ensor într-un *Autoportret cu mîini*, cu degete răsfirate, ca pentru a sugera gestul prinderii, al agăţării de realitatea ireală, şi de irealitatea reală. În primele poeme scrise de Botta, vizualizarea mîinii e un laitmotiv, reflectînd o voinţă similară de palpare a himerelor :

Orbii resemnaţi, în pavilion de alcool
Ascultă formele unui nestins luth
Degete subţiri, umede contacte
Urcă fluviul pe care l-am pierdut
(Staţiune)

Mîna, ca o vegetaţie fibroasă, se hipertrofiază halucinant pentru a suplini prin simţul tactil o cunoaştere ce-a fost refuzată ochilor orbi. Ea trebuie să ţeasă în locul privirii sensurile unei viziuni de foc ce se destramă :

Singuratecule, sterp os în formele depărtării
orbii ascultă ploaia tactului interior.
Cu *fibroase degete* ca plantele mării
ţesătorii desfac cercul de foc.
(Figură, 1932, Emil Botta)

Aceeaşi obsesie a mîinii revine şi în poemul *Dispariţie*, tipărit în anul 1934, unde aflăm şi imaginea ecorşeului într-o ipostază emilbottiană, fantastică :

În peştera somnului aluneci distrat,
visători fanatici ca melcii te sugrumă.
Degetele ţes alene
pe spinii oaselor o piele de spumă.

Scanned with OKEN Scanner

În poemul *Aurora* din *Memnon* doar ritmul ne trimite la Botta, versurile lui Horia Stamatu avînd o înfățișare suprarealistă mai acuzată. *Album* din *Memnon* evocă „ținutul unde plouă morți", somnul, singurătatea, o scufundare în trecut ca un răspuns la neființa prezentului. La fel în *Ludion*, unde tema lui *ubi sunt* cheamă o Grecie de aur, febrilă, o „tinerețe a timpului azi muribund" :

Grecie, soare cu nouă ventuze
Sîngele poeților vin pentru muze
Copac de marmoră cu brațe nouă
. . . . . .
Grecie stea de mare pierdută în fund
Tinerețea timpului azi muribund.

„Poemul-fantoșă" ca o deraiere a existenței în ființa de hîrtie e înfățișat sub auspiciile auto-ironiei în poezia *Întîmplări*, sugerîndu-ne asemănări cu poezia lui Botta, intitulată inițial *Perplexitate* : „Te întreb, Înșelătorule, unde sînt legiunile mele."

Iată cele două fragmente :

Inima fuge în goană de tren
Pentru a deraia undeva
(Întîmplări)

și :

Ascultă atent ! Auzi un fluierat ?
E un rest din trenul care a luat totul acum o mie de ani
(Perplexitate)

Apocalipsele pe care le-au cultivat „milenarismul" și „chiliasmul" liric se văd astfel reprezentate în costumație futuristă, ca deraierea unui tren. Poemul *Continuare* din *Memnon* adună, sub faldurile eclectismului declarativ și sentențios, mai multe imagini frecvente în volumul *Întunecatul April*, unde e mai puțin stringentă impresia de dicteu automat :

Îngerii mei sînt lilieci orbi

Fiecare vers e o cursă a morții
(Hoața mă fură în orice cuvînt)

Scanned with OKEN Scanner

Nici un chiot nu e prea blînd
Nici o privire nu fuge singură
Ne sunăm oasele ca pe niște chei
cari vor deschide iadul odată
mîinile fluturi de brumă
caută lună de vată
și se destramă scăpărînd stele
noaptea curge buclată printre ele
omul e un bici de artificii
noaptea o zi carbonizată

(Continuare)

În poezia *Tombola* din placheta *Memnon* redescoperim acea reprezentare a viziunii ca asasin, contaminată de tema amurgului :

Amurg asasin printre gutui
Sînge de aur al morții

Și la Botta, Craiul Amurg e un asasin. În poemul *Craiul Amurg* din *Întunecatul April*, iată-l în ipostaza de „ucigașul macilor" :

Craiul Amurg, ucigașul macilor,
a scăldat cîmpia într-o baie de sînge.
L-am văzut cum ștergea spada
pe copacii care se porniră a plînge.

Tot în poemul *Tombola*, aflăm o invocare neașteptată a lui Aprilie, care nu este încă Întunecatul April, ci luna muzicalității și a beatificării :

Aprilie harfa primăverii
Ciripește silabe de tril
Soarele jupoaie nuferii
Cerului, Dumnezeu în profil.

Și sintaxa poemului seamănă cu cea a lui Botta. Finalul ne sugerează noi afinități :

Și viața noastră fără de moarte
Se cumpără ciugulind stele
Azima cerului împărțită de îngeri
Ne face atît de rău.

Alt poem intitulat *Întîmplări*, așezînd lirismul din *Memnon* sub o zodie a epicului miraculos și imprevizi-

bil, bagatelizat sub acest generic care sugerează doar anecdota, întîmplătorul întîmplării și chiar deriziunea, cuprinde o strofă avîndu-și posibilul echivalent într-un poem al lui Botta despre nepăsarea unui Dumnezeu obosit, — e vorba de *Mila pămîntului :*

Inima scafandru de aur
Scoboară prin noi
Sărutul lui Dumnezeu
Ca o stea în noroi
(Întîmplări)

Sau :

Munților, nu mai bateți mătănii
la altarul cerului, posomorît de toamnă
Dumnezeu e obosit, nu vă dă ascultare
cuvîntul vostru colindă prin veșnicie ca un fum, la întîmplare
(Mila pămîntului)

S.O.S. din *Memnon* ne evocă poemul *Ordin* din *Întunecatul April :*

Toate ieșirile sunt închise
Nu aveți pe unde fugi
Strigă într-o zi îngerul morții
Pe un continent mai mult
mai puțin pămîntesc.

Înotul în aburii de alcool din *Alibi* ne trimite la „memoria înecaților / cînd se retrag oglinzile de alcool" din poemul *Centru,* scris de Botta în 1932, evocîndu-ne de altfel și primele două versuri din poemul *Stațiune* („Orbii resemnați în pavilion de alcool, / ascultă formele unui neștiut luth"). Rîsul tăcut al poeziei lui Emil Botta nu are însă echivalent în poezia lui Horia Stamatu decît la nivelul subtextual, căci, altfel, întîlnim în poemul *Elegie* „stupul de stele / al hohotului de rîs" mai luminos, mai incandescent, mai vital.

Intermezzo din *Memnon* e un soi de *Post-ludum* emilbottian la fel de nonșalant, în auto-ironie. Regăsim și acea pseudo-culpabilizare pe care am întîlnit-o și în poemul *Singur* din *Întunecatul April :*

Aceste poeme sînt poate traduse
Dintr-o limbă necunoscută
Surpînd nesimțitor taina
Și o închid în vers brută

Scanned with OKEN Scanner

Îngerii dacă dau tircoale
Mă fură din cînd în cînd
Ca o rimă rănită printre coale
Versul zboară cîntînd.

Inocența și inocentarea viziunilor, tipice acestui mod de a trata neliniștile, cu grație și bufonade, sînt surprinse, în termenii unei arte poetice, în poemul în proză *Wolfram*, din *Memnon*: „somnoros la ziuă cîntărețul lungit pe trotuar sugea steaua dimineții ca pe o firimitură de candel". Aceeași inocentare, pe care măștile și polinimia lui Botta o răsfrîng cu prisosință, găsindu-i o paradigmă în „școlarul durerii", ne surprinde, cînd o descoperim în poezia lui Horia Stamatu:

În drum s-au topit
Ca bulgării de zăpadă
În buzunarul *unui școlar*
Poliția înscenă o expediție în vid
Urmele nu puteau fi găsite

. . . . . .

Moartea semnă procesul-verbal
Cu o mînă roșie tremurătoare
Se putea ceti pe papirusul fatal
Sunt cenușa zilelor viitoare (s.n.)
(Locus solus)

Din nou similitudinile de sintaxă confirmă în poemele *Egipt* și *Fragment de rugăciune* un mod de a scrie, dus ulterior de Emil Botta pe o orbită a organicității și originalității irepetabile. Transcriem, pentru afinitățile de sonoritate, cîteva fragmente din cele două poeme:

Oră de bronz ca un steag de metal
Picînd din neant pentru a cădea iar
Trecerea printr-o lacrimă de opal
Ca îngerul cu pasul agil de jar
(Egipt)

Și:

Pasărea care-mi ciugulește inima
Vrea să zboare din cușca ei
Cerul artificiilor, revelator
Mă fură pentru a-l parcurge înot

Cochetă cu ochii ce trec nevăzutul
Dă-mi repede fișa vieții mele

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a găsi într-un text necitibil
Secretul grozav al temerii mele

Dar cocoşii împietriţi cari nu mişcă
Au pierdut în gerul iernii cîntecul lor
Şi gurile cari muşcă din crestele roşii
Sărută stele cu inimi sîngerînd

Ajută-mă, Doamne, manechin sau ghicitoare
Să desfac un *à tout* care mă omoară

(Fragment de rugăciune)

Plăcerea sentenţelor în răspăr, poza enigmatică, aerul boem al călătoriilor labirintice sînt comune ambilor poeţi. Primul, în *Memnon*, e mai abstract, un abstract al teribilismului şi ireverenţei. Botta în *Întunecatul April* e mai miraculos, mai suculent, mai aproape de magiile cromatice şi fantasticul folcloric. Amplul poem simfonic din finalul volumului *Memnon*, format din 9 poezii sau fragmente, numerotate cu cifre arabe, se deschide cu un prolog despre tăcere şi somn, despre mister şi opacitate, invocînd masca de ghips a lui Oedip sub care se declamă monologuri sfîşietoare în faţa plopilor, copaci îndeplinind în poezia lui Botta rolul de alter-ego, dacă n-ar fi decît plopul cu o mie de ochi, cu o mie de pleoape dintr-o poemă scrisă mai tîrziu, *Ruga fericitului autor*.

Imaginea meduzei ţîşnind din obrazul doamnei ce şi-a uitat numele e un posibil portret al morţii, pictat în maniera celor emilbottiene :

Doamna care şi-a uitat numele
În saboţi şi cu o frunză de viţă
Îşi înnoadă cozile în jurul capului
Ca o meduză
Şi soarbe sîngele care-i curge, negru
nestăvilit din sîn.

(Interludiu, 1)

Tehnica insolitării şi a reprezentării insidioase din *Doamna cu toporaş* nu este însă la îndemîna lirismului din *Memnon*.

Un soi de bucolică în răspăr, în maniera celor scrise şi de Botta, cu funcţiile împlinite de barocul bucolic, aşa cum le-a analizat Jean Rousset, în *Circe şi Păunul*,

Scanned with OKEN Scanner

aflăm în versurile din același poem (numerotat cu cifra 1) cuprins în simfonicul *Interludii* format din cele nouă bucăți numerotate. Tot aici îl întîlnim și pe Don Quijote, apariție obsedantă în poezia lui Botta, evocată în *Cervantes* sau *Iberia* :

Don Quijote trăgea din lulea
Rezemat în pavăza de lemn moțăia bunul Sancho
Țărăncuțele atît de vesele
Îl obosiseră în acea zi

Împărtășanie tîrzie
Punea foc pe *rănile ornamentale* (s.n.)
De ce să mai strig pînă în sat
Gușterii îmi alunecă pe picioarele goale

Și spinii măcești-lor mi-au sfîșiat carnea
De ce să cred că sînt deasupra lor
Ca o picătură de untdelemn pe apă
Lacrimile mele sînt prea copilărești.

Himera tragică a lui Don Quijote sau cea a lui Cervantes (El Cristo español) ni se înfățișează în *Memnon* doar ca o rană ornamentală a spiritului copilărindu-se, complăcîndu-se în decor și ignoranță. În poemul numerotat 2 din *Interludii*, regăsim toposul orbului preavăzător, dar mai ales pe cel al luminii-întuneric și al întunericului-lumină, concetto tipic nu doar barocului, ci și trăirii, pe culmile disperării, convertind vertijul lăuntric și neliniștile înnegurate în lumină a spiritului :

„inima luminii e întunericul"
nici o claritate nu durează.

Imaginarul acvatic cu figuranții lui înotători sau înecați, prezent în cîteva poeme din *Întunecatul April*, apare și în *Memnon*, în *Interludii*, 2 :

Aerul e o apă prin care nu știam să înot
Și indiferența oamenilor
mai gravă decît tăcerea peștilor

Plin de alge și cu hainele îmbibate de sare
nopțile cînd priveam cerul împăienjenit de brize
le par un vagabond beat
făcîndu-mă că tot caut ceva.

C-da 217 coala 10

Scanned with OKEN Scanner

Tot aici irumpe nevoia inocenței ca un mod de a salva memoria de clișeele suprapuse :

Memoria plină de clișee suprapuse
Nu mai distinge goliciunea copilăriei mele
Atîtea vieți se strîng într-un mort
Încît nici o frică nu le mai poate goni.

În *Interludii, 4* întîlnim chiar sintagma „o moarte atît de grațioasă" ce reapare la Botta în poemul *Ordine, dezordine* („Cap de mort, grațios fluture !") :

Nici o inimă nu cutează
Urmărindu-mi acrobațiile
Nici o gură nu surîde
Urmărind o moarte atît de grațioasă.

Mai mult chiar, descoperim aici pînza de păianjen, care va deveni chiar genericul unui ciclu de nouă poeme, tipărite de Botta în *Ideea românească*, respectiv *Marele păianjen*. Versurile din *Memnon* sînt edificatoare și pentru semnificația simbolului la Botta. Ele pot fi chiar o probă de transplant imaginar :

Doar pînza de păianjen în care mă zbăteam
era împletită din degetele tale
Pune degetul ușor pe buze
Și spune peștilor să tacă.

Interludii, 5 ne trimite și la proza lui Emil Botta, la acel joc al virtualităților și posibilului, teoretizat în sintagma „un poate la infinit". Tot aici ni se sugerează valențele carnavalești din viziunea celor doi poeți și o efigie nietzscheană, prezentă în *Also sprach Zarathustra*, în imaginea funambulului dansînd deasupra prăpastiei :

Sărbătorile se sparg în timp
Ca lampioanele carnavalului luate de vînt
Suntem spionii veșniciei trimiși pe pămînt
ne pierdem însă viața furîndu-ne
între da și nu
prin puntea perfidului poate.
Dormim deasupra morții
Într-un hamac din fire de păianjen

Scanned with OKEN Scanner

Căutînd în vis traiectoria
fumului de pipă rătăcit spre stele
Avem în sînge prea multe privighetori
pentru a mai auzi liniștea din noi
Dansatorul pe sîrmă

. . . . . .

Noi am inventat dansul pe sîrmă fără
sîrmă și iubirea cu îngerii
Dumnezeu aleargă atît de repede
încît nu-l poate vedea decît inima.

Influența lui Nietzsche, care colaborează activ chiar la nivelul viziunii, în poem, și asemănările ce există între cîteva imagini și poezia lui Botta confirmă la un nivel mai complex ceea ce am numit cîndva valențele nietzscheene din lirismul poetului român, cel mai apropiat dintre toți liricii interbelici de vizionarismul și spiritul filosofului din Bâle. Tot în *Interludii, 5*, „echilibrul acrobațiilor îngerești" deschide o ipoteză critică în analiza angelomaniei lui Botta, plasînd-o, cum și trebuie de fapt, pe o altă orbită decît aceea a gîndirismului. Lupta purtată cu acești îngeri exterminatori prezenți și în *Memnon*, înainte să-i întîlnim în poezia lui Botta ni se înfățișează ca o „încolăcire", ca o hibridare mereu repetată a purității și demonismelor :

În luptele noastre cu ei ne încolăcim
și uităm cari sînt mîinile, sau
picioarele noastre
mergem cu picioarele lor
și facem minuni cu mîinile lor.

În *Interludii, 6*, noi insule din viitorul arhipelag imaginar al lui Emil Botta ni se relevă, demonstrînd o influență certă, o circulație transparentă a motivelor. Aflăm aici și metafora „arborele somnului", dezvoltată de Botta în toate acele ecloziuni ale visului și somnului vegetal, prezente și în viziunile blagiene. În fine, ludicul inocent sau teribil din poezia lui Botta se vede „teoretizat" liric încă din *Memnon*, la fel ca și substratul sîngeros-ucigător al jocului de-a viața murind și de-a moartea trăind. Mai mult, umbra lui Lady Macbeth, himeră bîntuind și poezia lui Botta se lasă văzută din acest poem al lui Horia Stamatu, ce ni se oferă ca

Scanned with OKEN Scanner

o schiță, o hartă la scara redusă a viitoarelor viziuni din *Întunecatul April*, *Pe-o gură de rai*, *Vineri* și *Un dor fără saţiu* :

Ascunși în somnul stufos.
Ca un arbore din ecuatorul infernului
ne luminăm întunericul cu minciuni
fiecare zîmbet din somn
e o crestătură pe obrazul lui Dumnezeu.
Jucăriile noastre
teribile și omorîtoare
sînt pline de sînge
ca mîinile nebunei
Lady Macbeth
Riul somnului (s.n.) năvălind în cetate
ne omoară pe nesimțite.

Interludii, 8 ar face bucuria oricărui comparatist însetat de influențe, antecedențe sau coincidențe. Tot mecanismul măștilor și al demascărilor din poezia lui Botta e pus aici indirect în lumină, cu o luciditate și putere de autoscopie remarcabile :

Lasă cenușa pe clopotul inimii
să nu mai răsune în gol
Și masca palidă a cavalerului
Cabotin arunc-o

Da, da, să fim singuri
Cu fețele în mîini
Numai nebunii dau din cap surîzînd
Cînd le vorbești de catastrofe.

Paralela *Memnon-Întunecatul April* pare să repună în drepturi un comparatism eșuat în reverii hermeneutice și eseistică sclipitoare. Similitudinile triumfă și analogia critică recîștigă un teren altfel minat. În *Interludii, 9* găsim versuri apoftegmatice în stilul celor pe care le va cultiva și Emil Botta :

Oricine își cultivă moartea
Ca o fată florile presate
între foile albumului de amintiri

poeții organizează minuni
pe care apoi le descriu.

Epilogul volumului lui Horia Stamatu își alege un motto din Cocteau, nume cert într-o paradigmă a afinităților emilbottiene. E vorba de celebrele versuri "Tes cris même sont les tortures / Sont cris écrits l'orgueil aidant / La mer se change en écriture / Dès que l'on jette l'encre dedans". Opțiunea lui Horia Stamatu pentru Cocteau exprimă concomitent și interesul lui Botta (care nu s-a redus la poezia acestuia), căci în publicistică se referă la un film al lui Cocteau, *Le sang d'un poète*. Depășind această nouă deschidere comparatistă, mai desprindem din *Epilog* alte *sósii* imaginare :

Cu inima poroasă rănită de stele
Culeg ochi pentru lumea cealaltă

Degetele mi se pierd cu fluturii
De aur în biciul amurgului
În mîl presărat pe țăruș de foc
Lacrimile sub pașii sfinților par grăunțe

Vești fără culoare în spațiu
Fumegă setoase de îngeri
În jurul nopților de hîrtie arsă

Horia Stamatu e mai interesat decît Botta de nivelul așa-zis autoreferențial al imaginarului. Îi place să scrie despre cum scrie și pentru ce scrie. Ni se dezvăluie ca un scamator ce-și deconspiră trucurile. Botta e mult mai reticent cînd e vorba să facă profesiuni de credință, mai pudic și, din aceste motive, și mai miraculos. Luciditatea lui febrilă nu sucombă în teorie a lirismului. Bufonada și gravitatea, grația și teribilismul, tragicul și ironia se opresc mereu la limita de unde încep declarațiile, autoportretele riscînd să rămînă definitive. *Întunecatul April* se lasă atras de un spațiu al tainei și sugestiei, renunțînd la volubilitate și locvacitate, dacă acestea pun în pericol acel teritoriu interzis imixtiunilor. Marele iubitor de măști care a fost Emil Botta, măști care sînt toate pînă la urmă autoportrete deghizate, a refuzat să ne lase un autoportret fără mască, un autoportret care să ne arate ceea ce ascunde sau ceea ce vrea / nu vrea să vedem din ființa lui. Poemul *Muzeul*, scris mult mai tîrziu, e scenariul despre fuga

Scanned with OKEN Scanner

autoportretului liric din muzeul ce l-ar dărui unei fixităţi monstruoase.

Un portret
un extraordinar de frumos portret,
portretul din tinereţe al meu,
al Necunoscutului.
Lumea ca voinţă
era un şarpe, era vipera,
ca un guler de oţel
aşa era.
Un meşter tăcut
stă în faţa şevaletului.
Şi eu în tăcerea de moarte,
zăceam cufundat.
Şi ?
Şi am spart sticlosul perete,
acea dimensiune care mă fascina,
am spart zidirea care mă sufoca
şi am fugit
din închisoarea hermetică
din cadrul acela extraordinar de frumos,
am fugit
din acel Louvre, din acea Lupărie.
(Muzeul)

Obrazul poetului fuge în lume şi noi, doar prin lumea care-l ascunde, trebuie să-l întrezărim. Nu acelaşi lucru se petrece în *Memnon*, unde poeziile sînt dezvăluiri ale poetului avînd mania autoportretelor cu moartea, cu somnul, cu Vasul-Fantomă, cu îngerii, cu biciul amurgului ş.a.m.d.

Iată şi un ultim autoportret, înfăţişîndu-ni-l cu „Moartea în caic", imagine ce prefigurează viziunea echipajului morţii cu argintiul penaj care flutură din *Domnul Amărăciune* :

Oricîţi crini alunecă în jur
Moartea în caic de argint ne ajunge
(Epilog)

Eugen Ionescu a intuit perfect similitudinile fascinante ce-i leagă pe cei doi poeţi. Dacă ar fi scris studiul pe care-l socotea necesar, ar fi relevat cu siguranţă şi diferenţele. Prima şi cea mai mare diferenţă, dincolo de cea a valorii, rezidă în pudoarea şi umilinţa lui Botta cînd e teribil. Ca pentru a sublinia încă o dată că numai vocaţia şi puterea artistică pot fi umile şi pot avea ne-

Scanned with OKEN Scanner

voie de pudoare și retractilitate. Cum tot numai vocația și puterea artistică au nevoie de mister și de acel anonimat al recluziunii în sine, refuzîndu-și hiperexpunerea, tipul acela de autoportret cînd te lovești cu pumnul în piept sau îți îndrepți indexul spre propria-ți frunte strigînd „eu sînt eu". „Eu sînt alții" a spus mereu tragicul, terîbilul, fragilul, contorsionatul, miraculosul Botta. De unde și nevoia noastră de a-i descoperi o *sosie*, un geamăn aproximativ, un egal aproximativ, întotdeauna doar o copie trădîndu-l, aproximîndu-l. Paralelismul critic, chiar și atunci cînd se vede confirmat, caută, dincolo de sosie, pe titularul în drept al fizionomiei unice. Între Horia Stamatu și Emil Botta, unicul este Emil Botta.

NOTE

[1] Pericle Martinescu, *Pseudo-amintiri despre Emil Botta*, în *România literară*, nr. 15, 1978, p. 12—13.

[2] *Facla*, an X, nr. 416, 13 iunie 1931 anunța, la *Note*, „placheta de poeme viguroase și organice datorită a trei talente...": D. Werner (M. Dan), Corneliu Temensky și Emil Botta.

[3] V. supra.

[4] Corneliu Temensky, *Contra-timp*, în *Vremea*, nr. 241, 1932.

[5] Corneliu Temensky, *Lulu*, în *Vremea*, nr. 242, 1932.

[6] Corneliu Temensky, *Hedda Gabler* în *Vremea*, nr. 314, 19 noiembrie 1933.

[7] Corneliu Temensky, *Viziune luminoasă*, în *Vremea*, nr. 309, 15 oct. 1933.

[8] G. Călinescu, *Revistele „Noii generații"* în *Istoria... ed. cit.*, p. 881.

[9] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Naissance de la prison, N.R.F., Gallimard, 1975, p. 14.

[10] Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Editions Pierre Belfond, 4, rue Guisarde, Paris 6e, 1967, p. 154.

[11] Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *ed. cit.*, p. 153.

[12] Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda*, Cuvînt înainte și traducere de Marcel Petrișor, Editura Meridiane 1981, p. 15—16.

[13] *Dispariție* și *Eres* au fost publicate în *Vremea*, anul VII, nr. 349, 5 august, 1934. *Eres* e reținută pentru volumul *Întunecatul April*, *Dispariție* nu.

[14] Doina Uricariu, *Diminutivul atroce*, în *Apocrife despre Emil Botta*, *ed. cit.*, p. 346—356.

[15] Emil Botta, *Cel mai tare*, în *Reporter*, anul II, nr. 32, 1 aug. 1934, p. 8.

[16] Emil Botta, *Oameni care așteaptă*, anul II, nr. 43—44, 31 oct. 1934, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

[17] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta*, ed. cit., p. 6—76.

[18] Petru Comarnescu, *Jurnal* publicat parțial în *Omagiu lui Iosif Constantin Drăgan*, vol. I, Edidrice Nagard, p. 153—154.

[19] Vladimir Streinu, *Semne noi de lirism*, *Revista Fundațiilor Regale*, anul IV, nr. 9, 1 sept. 1937, p. 668—676.

[20] Tudor Arghezi, *Un poet despre care se tace*, *Adevărul*, anul 61, nr. 1639, 17 aprilie 1947, p. 1, continuare pe p. 2, la „Tablete".

[21] Petru Comarnescu, *Jurnal*, *op. cit.*, v. nota 18.

[22] Emil Botta, *Pentru Arșavir*, în *Vremea*, nr. 350, 9 august 1934.

[23] Vladimir Streinu, *Semne noi de lirism*, *art. cit.*, V. volumul *Emil Botta interpretat de...* Introducere și aparat critic de Doina Uricariu, antologie de Paul P. Drogeanu, Editura Eminescu, 1986, p. 119.

[24] Virgil Gheorghiu, *Poezii*, 1928—1977, ediție îngrijită, note, comentarii, indici, bibliografie de Elis Bușneag, *Prefață* de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, Buc., 1986.

[25] Eugen Ionescu, *Trei poeți*, *Vremea*, nr. 508, 10 oct. 1937, p. 8, la rubrica *Fapte și idei*.

[26] Eugen Ionescu, *Trei poeți*, în vol. *Emil Botta interpretat de...* ed. cit., p. 122—123.

[27] Eugen Ionescu, *art. cit.*, supra. p. 123.

[28] Jules Laforgue, *Oeuvres complètes*, tome V, Mercure de France, p. 136.

[29] Claude Leroy, *Jules Laforgue, auteur des Amours jaunes*, în *Revue des sciences humaines*, Lille III, numéro consacré à Jules Laforgue, nr. 178, 1980—2.

[30] Pericle Martinescu, *Pseudo-amintiri despre Emil Botta*, *art. cit.*, în vol. *Emil Botta interpretat de...*, *ed. cit.*, p. 90—93.

[31] Pericle Martinescu, *art. cit.*, supra. p. 92.

[32] Eugen Ionescu, *Trei poeți*, *art. cit.*, V. nota 26.

[33] *Idem, ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

FILOSOFUL DIN BÂLE

Locuiesc propria mea casă
N-am imitat niciodată pe nimeni
Am disprețuit pe orice maestru
Care nu m-a disprețuit.

(Nietzsche, *Inscripție deasupra ușii mele*)

O FORMĂ NOUĂ DE PATETISM: AMBIGUITATEA REVELATOARE

În prefața la volumul lui Nietzsche *Menschliches Allzumenschliches (Uman, prea uman)*, există un ecorșeu pregnant pentru înțelegerea modului de a scrie al lui Emil Botta: „Să trăiești, eliberat de lanțurile iubirii și ale urii, fără a afirma, fără a nega, voit aproape, voit departe, de preferință eschivîndu-te, eludînd, încercînd să arunci o privire deja departe, deja reinstalat în plin zbor; să fii blazat precum oricine care a văzut vreodată dedesubtul lui haosul imens al diversităților." [1]

În *Apocrife*... am analizat „scriitura în os de pasăre" [2] a lui Emil Botta, vocația ei de a converti ponderabilul în imponderabil. Fără s-o punem în relație cu o înțelegere a cunoașterii influențată de filosofia lui Nietzsche. Filosoful din Bâle a marcat fundamental o epocă și nu doar pe autorul *Întunecatului April*. Emil Botta s-a referit în mai multe rînduri la Nietzsche, filosoful

Scanned with OKEN Scanner

cel mai citat în publicistica sa. Cîteva sintagme nietzscheene sînt regăsibile în poemele sale. Practicînd tipul de ritmicitate sincopată al filosofului, dar mai ales vădind o certă atracţie pentru fabulaţie, pentru fragmentarea formelor, Emil Botta deţine ca nimeni altul arta „rostirii" dionisiace şi mai ales aceea a pluralităţii stilurilor. Poezia lui, poezie şi gîndire a eternei întoarceri, reuneşte într-un hibrid care e numai al ei cele două tipuri de gîndire şi de perspectivă stilistică, numite în *Dincolo de bine şi rău, esoterică* şi *exoterică*. Prima, considerînd lucrurile şi trăirile de sus în jos, celebra perspectivă a vulturului („cînd serveam domnia condorilor", scrie Emil Botta, în poemul *Mineral* din 1932), e un mod de a cunoaşte descendent, atras de adîncuri, autoritar, bogat, excesiv în afirmaţii, plonjînd vertiginos într-o rostire amplă. Cu paranteze larg deschise, trufaşe, buimăcitoare, asemeni aripilor uriaşei păsări din înălţimi.

Cealaltă, privirea de broască, umila, e perspectiva de jos în sus, de o sete răvăşitoare, lăsîndu-se biciuită de un exces de sărăcie. Într-un poem al lui Emil Botta, *Distratul*, o regăsim, într-un registru miraculos-ghiduş: „Dar vino, revino / distratule, fermecatule, în casa broscuţei, / în bordeiul de humă, / vino tu purtînd pe spinii oaselor / o piele de spumă, / un frumos vestmînt... Vino tu agale / pe valuri mormîntale."

Umilitatea drapează această privire halucinantă şi halucinată, atrasă de înălţimi, de tutelara hartă a cerului. În poemele închinate nopţii din volumul *Pe-o gură de rai*, privirea înălţată spre cer pare că urcă, în genunchi, acolo unde „tragicul încetează să fie tragic" (Nietzsche), într-o ascensiune care imploră, visînd compasiunea, chiar şi atunci cînd pare sarcastică ori nonşalantă, eliberînd „ştiinţa veselă" care nu e mai puţin mistuită de tragic. Să punem citatul ales din volumul *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister (Uman, prea uman. O carte pentru spiritele libere)*, — relevînd eschiva bazată pe indeterminare, şi urmările unei experienţe marcate de „haosul imens al diversităţilor", — în relaţie cu un fragment din *Elogiul ipocriziei*[8], autoportret definitoriu pentru înţelegerea

Scanned with OKEN Scanner

lui Emil Botta, surprinzător de matur, dacă ne gîndim că a fost scris la douăzeci de ani: „Dincolo de prozaic și gest, de vocea cu modulări convenționale [...] gîndul discontinuu, actul fără mobil logic, acceptarea sau refuzul nedeterminate. Așa transpare o altă dimensiune pe care nu o pot stabili și care provoacă acest joc perpetuu de negru și alb cu penumbrele și nuanțele lui medii. Nu sînt niciodată *eu*, inițial și drept, ci totdeauna vacant, reflex al nenumăraților *alții* cari mă domină." Nietzsche și Kierkegaard se întîlnesc în neobișnuita profesiune de credință, tipărită de Emil Botta în *Facla* la 25 decembrie 1931. Deși definitoriu, textul va trece din păcate neobservat peste jumătate de secol [4].

Maeștri ai *ambiguității revelatoare*, Nietzsche și Kierkegaard sînt prezenți în opera lui Emil Botta printr-o fundamentală asumare a demersului lor, ce-și refuză orice pastișă. Influența nu se vede neapărat cu ochiul liber. Legătura e una marcînd țesuturile profunde ale scriiturii, organele ei vitale. Este esențială. Opțiunea lui Kierkegaard pentru *amphibologie (amphibolia)*, pentru dublul sens relevat de o aceeași propoziție, e omniprezentă în scriitura emilbottiană. Consecințele sînt multiple, atît în spațiul poeziei cît și în acela al prozelor din *Trîntorul*. Le regăsim și în fragmentele din romanul *Meridian* [5], și în prefața la volumul *Balamuc Palace Hotel* [6], și în publicistica scriitorului, mai ales dacă ne gîndim la eseurile paradoxale publicate în *România literară*. Ambiguitatea, amphibologia sînt structurale în opera lui Nietzsche, construită mereu, de la nivelul sintagmei și pînă la cel al fiecărui volum în parte, din înlănțuiri de *amphibolos*, nuclee cu dublă și opusă dezvoltare a sensului, pe care le numim astfel cu un cuvînt grecesc însemnînd „cu două poante". La Nietzsche, chiar și onomatopeea e încărcată de sensuri multiple. Asemeni, la Emil Botta, „logosul lui vai" („Înstelatule, ca un ciclop stai... / Și eu Verbul tău sînt, / Vai, cuvîntul Vai / din logosul tău" — *Încheierea coloanei)*, invocat în atîtea poeme, onomatopeele lui Trif nebun ori trilurile mierlei au darul de a se constitui în *amphibolos*, în sunete, vorbe, proverbe ori vise cu două morale sau sensuri. Ditirambii, fabulele și proverbele

cuprinse în „arhipelagul" lui Zarathustra, fulguraţiile filosofico-lirice ori narativ-anecdotice din *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral(Dincolo de bine şi rău, Pentru o genealogie a moralei)* şi însuşi cîntul ca formă supremă a înţelepciunii — înţelepciunea de pasăre — au mereu, la Nietzsche, o dublă şi mai presus de antagonii semnificaţie. Precum acest fragment ambiguizînd chiar locul perspectivei, prin situarea unghiului de fugă „nici sus, nici jos", urmată de dispersarea acestuia într-un „pretutindeni" ca semn al omniprezenţei cucerite : „Zarathustra de la înălţimea tuturor metamorfozelor sale, de aici înainte, în posesia acelei înţelepciuni de pasăre care-i spune : «Priveşte, nu eşti nici sus, nici jos. Aruncă-te împrejur, în afară, în spate, o tu cel fără povară ! Cîntă ! Nu mai vorbi !»" [7] Putem aşeza în ecuaţie sensul acestui fragment cu cel dezvoltat în poemul *Lătineasca păsărilor :*

Cîntă o privighetoare-n brad...
Ce vorbă lungă !
O sau *I* ar fi de ajuns,
un ţipăt de ajuns ar fi ;
Doamne, minunile tale,
cu un ţipăt O sau *I*,
să le rostim s-ar cuveni.
Cîntă o privighetoare-n brad...
Şi, din ceea lume,
cineva răspunde, cineva fără nume.
Întreaga noapte se ţesu
dialog de aur între moarte şi privighetoare,
cînd lin, cînd mai tare,
ca o întrecere între *da* şi *nu*.
„Că n-ai ce face
ca o mirare să stai, de nimica bun,
să stai înlemnit, cu gura căscată."
E un stradivarius în brad, le spun ;
deşi un ţipăt, O sau *I*,
de-ajuns ar fi fost fi
să arăt nătîngilor minunea.
...Frumos în cer stele ascultau
şi frumos ar fi ascultat pierdutul iad...
O sau *I*,
cîntă o privighetoare-n brad !

Lirismul modern mizează enorm pe ambiguităţile revelatoare. El pare să-şi asume o insolită condiţie de am-

Scanned with OKEN Scanner

fibie, cuvînt care, în secolul XVII, numea la francezi nu doar vietatea putînd să trăiască în aer și în apă, ci și statutul ambiguu, de natură dublă, al unor realități.

La Emil Botta întîlnim mereu acest „haos al diversităților", privit însă de sus, ceea ce presupune o anume ordonare și sublimare. Poetul mizează pe un lirism al eschivelor, obținut prin anonimatul polifonic al atîtor voci aduse să vorbească în versuri, dar mai ales printr-un constant joc cu *amphibologia*, asumată în urma unei întîlniri revelatoare cu opera lui Kierkegaard și Nietzsche. Ultimul a lăsat urme vizibile, în cîteva rînduri, dacă n-ar fi decît poemele *Mineral* și *Singurătatea a VII-a*. *Singurătatea a VII-a* e limpede un ecou la paragraful 309 intitulat *Din adîncul celei de-a șaptea singurități*, paragraf cuprins în *Știința veselă*[8]. Nietzscheană este și afirmația aflată în eseul *Sisteme în critică*[9], publicat, în 1932, în *România literară*. Sintagma privitoare la acel „dincolo de bine și rău al operei" trimite explicit la celebra carte a lui Nietzsche *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral*. Dar mai presus de afinitățile demonstrabile la nivelul sintagmelor, definitoriu pentru apropierea dintre Emil Botta și Nietzsche pare să fie *ritmul eternei întoarceri*, propus de vesela și tragica înțelepciune (știință) ce scandează mereu o ireproșabilă cunoaștere funambulesc-gravă, purtînd masca hilară ce exprimă rîsul-plînsul. Poezia din *Întunecatul April* s-a impus prin multe din calitățile prețuite de Nietzsche, dacă n-ar fi decît „violența care reînnoiește ordinea tuturor atomilor frazei, care-ți impune să alegi cuvintele și colorează într-un mod nou gîndurile, făcîndu-le mai sumbre, mai stranii, mai îndepărtate"[10]. Ascensiunea și căderea semnificațiilor, sub loviturile de ciocan sau diapazon ale acestei violențe cu finalitate afirmativă, sînt regăsibile în opera lui Emil Botta, la nivelul adînc unde intervin strategiile scriiturii, inconfundabilă prin arta echivocului, mereu înscenată cu o precizie avînd aerul impreciziei, cu o siguranță stîngace.

În *Menschliches, Allzumenschliches*, Nietzsche descria avatarurile tipice pentru o artă a echivocului, „în care forma precisă este ruptă, contorsionată, retra-

Scanned with OKEN Scanner

dusă în imprecizii, în așa fel încît ea semnifică simultan ceva și altceva" [11].

Caracterul plutitor, generarea infinită de sensuri, puterea de a disloca pentru a asigura o heterogeneitate ireductibilă țin de o *artă a dejucării* pe care am putea-o numi și o *artă a des-jucării*, a jocului reluat cu o frenezie neistovită. Univocitatea este exclusă din această lume a pluralităților eliberate, unde cuvintele sînt, după expresia lui Nietzsche, „un soi de buzunare, în care s-a pus uneori asta, alteori aceea și uneori mai multe lucruri dintr-o dată" [12].

Emil Botta a mizat de la început pe o artă dionisiacă și pe haloul multiplicității, definite de noi „discurs carnavalesc", „colocviu cosmic", „alaiul, o gramatică a stilului și viziunii", „polifonia eului liric" [13]. Arta pluralității stilului înghite mereu „haosul de diversități", văzut de la înălțimea perspectivei esoterice sau rîvnind înălțimea, din unghiul perspectivei exoterice (a umilului batracian). Astfel s-au reunit „melodioasa tragedie" și burlescul acelor creații pe care francezii, la începutul secolului al XVIII-lea, le-au botezat *amphigouri*, fără ca noi să știm ce origine ar avea acest cuvînt ce păstrează grecescul *amphi* (avînd sensurile de „din cele două părți", „dublu", „în jurul"), într-o vocabulă stranie, desemnînd, în literatură, o scriere burlescă, un discurs plin de galimatias. De la specia literară *amphigouri*, tot francezii au inventat un adjectiv «amphigourique», folosit pentru a exprima incomprehensibilul, complicatul, obscurul, încurcatul. Polifonia vocilor, discontinuitatea și fragmentarea formelor susțin o nouă configurație de patetism, care ia înfățișarea hibridului și a haosului, un haos susținut de legea transgresării legilor și stilurilor. Excesul și abuzul ni se relevă ca însemne ale unei retractilități lăuntrice imprevizibile, ori de cîte ori țîșnesc zgomotos în afară, pentru a-și proteja o fragilitate dominantă, o grație și sfială aproape morbide.

În ciuda jocului și a disimulării, dincolo de ironie și badinaj, poezia lui Emil Botta eliberează *un stil al marii pasiuni* (suferințe), stil caracteristic și pentru Kierkegaard și pentru Nietzsche. În opera acestora există o adîncă patimă și o neîmblînzită tortură în pofida

Scanned with OKEN Scanner

ostentativei atitudini non-pasionale, afișate pe considerente de auto-protecție. Sau cum spune Nietzsche: „Acest stil are în comun cu marea pasiune faptul că nu-l interesează să placă, uitînd să convingă, el comandă, el *vrea*... să devină stăpînul haosului interior, să forțeze propriul său haos să ia formă, să acționeze într-un mod logic, simplu, *categoric, matematic, să devină lege*..." [14] Pentru acela care-ar socoti prea transantă această voință a instrumentării stilului, considerînd-o străină de spiritul operei emilbottiene, e suficient să evocăm pasajul privitor la somnolență din *Also sprach Zarathustra*, aflat în capitolul *Von alten und neuen Tafeln* (avînd multiple conotații din pricina cuvîntului *Tafel* care înseamnă tablă de legi, ospăț, tablă de scris și masă): „Această somnolență o voi tulbura învățînd: ceea ce este bine și rău, încă nimeni nu știe, dacă nu cel ce creează" [15].

Somnolență și mare pasiune, cele două stări nu se exclud, realizînd împreună un imaginar care poartă culoarea crepusculului. Ele explică și acele indecizii ale ritmului și sintaxei lui Emil Botta.

Refuzînd claritatea luminoasă a enunțului prin tot felul de viclenii, piruete și străvezii stratageme, Emil Botta nu-și lasă poemul să-și ducă pînă la țintă emoția. El se umple de paranteze și reveniri, de sinuoase rătăciri și refaceri ale parcursului, rămînînd suspendat, precum acrobatul deasupra mulțimii, înainte să se atingă orice linie de sosire ori șansă a clarificării. Botta își asumă acel mod de a fi nietzschean, expus în *Menschliches, Allzumenschliches*, unde sînt amendate voința *arătării* sentimentului și mai ales exagerarea lui. Stilul apărat este acela al conținerii de sine: „a opri emoția pe drum, a nu o lăsa să alerge chiar pînă la capătul lui" [16].

Poezia lui Emil Botta se întrerupe pe sine, tace și provoacă o larmă incompatibilă cu linia sentimentului, ascuns astfel, protejat de alaiul de voci pestrițe. Ea refuză să meargă pînă la capăt, abolindu-și împlinirea, refuzîndu-și închiderea. Astfel se explică absența acelor poeme pe care le-am putea decreta capodopere, în sensul clasic pe care-l are o asemenea judecată de existență și de valoare. Între versuri citabile, se strecoară

Scanned with OKEN Scanner

mereu paranteze, repetiţii, poemul rupîndu-se şi dezlînîndu-se, pentru a ni se înfăţişa ca o plasă cu cîteva ochiuri rupte. Textul se lasă hărţuit ori mai degrabă mîngîiat de un vid fără nume, de haosul din care s-a născut, gîndindu-se pe sine şi interzicîndu-şi să se gîndească.

Tipul acesta de discurs, cu ochiuri încurcate sau rupte, dacă nu rămas un fel de plasă neîncheiată, era preferat şi de Nietzsche. Aceeaşi fărîmiţare şi înscenare a gîndirii, sub forma unui arhipelag de fragmente, sînt dominante şi în opera lui Kierkegaard, structurînd *Diapsalmata*, *Firimiturile filosofice*, *Jurnalul* şi chiar structura unor scrieri aparent nefărîmiţate. Paradigma fragmentului şi fragmentarismului ocupă locul deţinut pînă mai ieri de edificiile complete şi definitive. Nietzsche a pledat pentru acest tip de decupaj, ba chiar a exultat în faţa fragmentului, lăudînd farmecul şi bineţea lucrurilor neîncheiate, efectul sigur a ceea ce nu e dus pînă la capăt, pînă la ultima sugestie pecetluită ca un act de cancelarie. Deschizînd, pe această cale, porţile Europei spre o lume a Orientului, pînă atunci îndepărtat. Eşecul sintaxei, chiar un eşec mai mult sau mai puţin jucat al gîndirii dau o prospeţime neaşteptată căutării ce se naşte din delimitare, restricţii, separări şi bîjbîiri. Modul acesta de a se expune fără protecţie, fără gardă, fără mască, îşi asumă fragilitatea şi chiar o anume debilitate, „anacronice". Un fragment din *Also sprach Zarathustra* cuprinde următoarea mărturisire, la care-ar fi putut subscrie oricînd Emil Botta : „îi iubesc pe cei ce nu se cruţă, ce nu se vor păziţi. Pe Aceia care apun, din toată inima îi iubesc căci ei merg dincolo".[17] Numai că această necruţare de sine nu e totuna cu o predare, cu o supunere. Eul liric din poezia lui Emil Botta este răzvrătit, oricît ar părea de umil şi de blînd.

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, I, ed. Colli-Montinari, tome III, Paris, Gallimard, 1968, p. 17.

[2] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta*, ed. cit., p. 371—375.

Scanned with OKEN Scanner

[3] Emil Botta, *Scrieri* 3. Text ales și stabilit, studiu introductiv, note și bibliografie de Doina Uricariu, p. 225—227 și 437—438.

[4] *Elogiul ipocriziei* a fost pentru prima oară comentat în volumul *Apocrife despre Emil Botta*, publicat în 1984.

[5] Emil Botta, *Scrieri* 3, *ed. cit.*, p. 179—188 și 412—416.

[6] Emil Botta, *Scrieri* 3, *ed. cit.*, p. 276—279 și 455—457.

[7] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, ed. Colli-Montinari, tome VI, Paris, Gallimard, 1971, p. 253.

[8] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, N.R.F., Gallimard p. 251—252.

[9] Emil Botta, *Scrieri* 3, *ed. cit.*, p. 230—231 și 439—440.

[10] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, ed. Colli-Montinari tome V, Paris, Gallimard, 1967, p. 101—102.

[11] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, II, ed. Colli-Montinari, tome III, Paris, Gallimard, 1968, p. 56.

[12] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, II, *ed. cit.*, p. 177.

[13] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta*, *ed. cit.*, cap. IV, *Cartea de nisip*. p. 331—437.

[14] Friedrich Nietzsche, *La Volonté de Puissance*, II, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1958, p. 338.

[15] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, ein Buch für Alle und keinen, Mit Peter Gats Einführung und einem Nachwort von Alfred Bauemler, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930, p. 217: „Diese Schläferei störte ich auf, als ich lehrte: was gut und böse ist, das weiss noch niemand: — es sei denn der Schaffende!" unde *schaffen* are pe lîngă sensul de *a crea* și, pe acela de *a produce*.

[16] Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, II, ed. Colli-Montinari, tome III, Paris, Gallimard, 1968, p. 217.

[17] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, ein Buch für Alle und keinen, *ed. cit.*, p. 221.

Scanned with OKEN Scanner

Funcţia de mască împlinită de metaforă şi fabulă în opera lui Nietzsche e tutelară în creaţia lui Emil Botta. Astfel e pus între paranteze chiar *eul* şi îndepărtat prin această explozie a ficţiunii. Obligat să participe la un incognito permanent, comparabil cu cel creat de pseudonimele kierkegaardiene, de jocul polinimiei din scrierile filosofului danez, eul alunecă într-un con de uitare activă. Absenţa lui, multiplu şi insolit prezentă, funcţionează ca o continuă producătoare de text, lucrînd din umbră, de sub alaiul de măşti, la ţesătura operei. Poemul se naşte printr-o eclipsare originară. Premeditată obliterare a eului, dedublările şi faliile pe care şi le înscenează au la bază un fragmentarism cu sarcini de multiplicare şi relativizare. Dispersarea scapă oricărei reducţii. Lirismul proteiform etalează un soi de Hylas sau Proteu al lăuntricului, o continuitate a sugestiei şi tensiunii de semnificare. Măştile se neutralizează din pricina schimbului general şi abstruz de măşti. Tot astfel, glisarea stilurilor creează şi marea ironie a stilului, practicînd amendări succesive şi distanţări subversive, dar mai ales acea ironie a privirii polimorfe şi polivalente care te îngheaţă prin imposibilitatea de a replica tuturor vocilor din alaiul carnavalesc. La aceasta se mai adaugă şi neputinţa de a ţintui cu privirea capetele de Hylas şi metamorfozele lui Proteu. Poezia, în plină forfotă de identitate, acoperă şi protejează retragerea eului. Ea creează în primul rînd un anonimat, dacă nu o ştergere totală a urmelor, fără să diminueze privirea

Scanned with OKEN Scanner

acestui infinit lăuntric adus în afară ca o scrutare înspăimîntătoare de Meduză, ca un văz ce „meduzează“ [1] chiar ochiul ce ne-a făcut să vedem infinitul. Lirismul ei fulgerător și sinuos, o evidentă zigzagare a imaginarului și emoției fac imposibilă căutarea unui punct unic de referință. Punerea lui Emil Botta într-o vecinătate nietzscheană evidențiază o profundă afinitate la nivelul sintaxei imaginare și acea îmblînzire a stihiei proprii cu ajutorul fabulei, comună amîndurora. Exemplele pe care am putea să le dăm din Nietzsche sînt nenumărate. Cîte fabule, cîte vise și viziuni povestite în *Also sprach Zarathustra !* O fabulă ironică este și aceea despre „lumea-adevăr“. E vorba de celebrul fragment din *Crepusculul zeilor* intitulat *Cum devine în sfîrșit o fabulă lumea-adevăr.* Subtitlul : „Povestea unei erori“. De-a lungul a șase fragmente lumea-adevăr e descrisă ca un personaj accesibil, apoi inaccesibil, necunoscut, inutil, superfluu, abolit, de unde și întrebarea : „ce lume ne rămîne ?“ Înlocuirea lumii-adevăr cu o *lume a aparențelor* pare să fie imposibilă căci o dată cu lumea-adevăr a fost abolită și lumea aparențelor [2]. Mecanismul creației îi apropie, în sensul în care Emil Botta, chiar dacă a citit numai cîteva pagini din Nietzsche, deși a citit mult mai mult, a trăit această lectură, la fel ca pe aceea din Kierkegaard, asemeni întîlnirii revelatoare. Apropierea și chiar identificarea pe care le va fi resimțit nu l-au reținut în apele letale ale mimetismului. Emil Botta a preluat din filosofii ce-l vor fi grăbit să-și atingă mai repede propria-i structură, însăși mișcarea vitală a spiritului, forța de a se separa și de a-și deschide singur propriul univers în chiar pămîntul virgin al gîndirii luat în posesie, desprinzîndu-se altfel de zborul la sol pentru a contempla și relativiza *de sus*, cu distanța și ironia necesară, tot ce risca să rămînă pur narcisism al ideii și creației. Picajele teribiliste pe care le practică scriitura și gîndirea și, întotdeauna, sufletul în chiar recea și cutremurătoarea lui detașare de sine sînt regăsibile mereu la Emil Botta. *Întunecatul April* a fost scris cu o dorință neliniștită și sălbatecă de a înălța și prăbuși, prin cuvînt, chiar suferința internă, tentată să rămînă pură emoție, cîtă vreme un scenariu

Scanned with OKEN Scanner

impersonal, și rebarbativ prin aceasta, nu reușea să-i asigure acel joc al prezenței-absență, dar mai ales o tragică și veselă circumspecție față de sine. Există în acest volum un ton rebarbativ, o ispită a imposibilului, un chef nebun de a zgîndări ceea ce e decretat în afara limbajului liric. Poezia din *Întunecatul April* periclitează mereu confortul limbajului. Și nu se putea să fie altfel cîtă vreme cel ce a scris-o face parte din spița creatorilor ce se autoflagelează: „Dar și eu sînt natură. Am simțit desigur natura ca un tumult, ca o energie sau ca un sfîrșit de lume. *Sînt chinuitul și chinuitorul meu. Eu sînt tirania care mă tiranizează.* Nu cunosc din ce regn fac parte: mineral, vegetal sau animal" [3], fragment regăsibil și în altă confesiune. *„Sînt chinuitul și chinuitorul meu. Eu sînt tirania care mă tiranizează.* Dar să știți — nu am fost o jucărie în mîna destinului. Destinul am fost eu".

Jocul debordant al mistificărilor și demistificărilor din întreaga operă a lui Emil Botta pare să-și afle paradigma în acele întrebări esențiale din *Amurgul zeilor*; „Ești tu cel adevărat sau nu ești decît un comediant? Ești reprezentantul sau lucrul reprezentat. La urma urmelor poate că nu ești decît imitația unui comediant" [4]. O multitudine de răspunsuri, dar mai ales suspendarea lor între cele două capete de pod — aparența și esența — vor biciui privirea amețită de faldurile ostentației, de retractilitatea eului timid, ascuns într-un alai de alter-ego-uri. Dominînd fanatismul acestor polarizări — *esența-esență, esență-aparență, aparența-esență, aparență-aparență,* le putem supune, la rîndul lor, unui vertij ratiocinativ. Le putem nuanța la nesfîrșit, astfel că vom avea esență reprezentată, imitată, reală sau comedie a esenței, și tot așa o aparență reprezentată sau o comedie a aparenței. Vom depăși însă orice oligarhie a dicotomicului, pentru a ne aminti o deviză nietzscheană: „Să ne dezvățăm de antinomiile noastre (material-imaterial, mort-viu, logic-ilogic), iată datoria noastră". Opera lui Emil Botta pare să fi fost scrisă sub semnul acestei devize. Confesiunile paradoxale ale scriitorului luminează mereu refuzul de a defini cu fermitate ceea ce este fundamental multiplu. Precum în

Scanned with OKEN Scanner

această mărturisire la care ne-am mai referit: „Eram în real, în concret și totuși eram într-un domeniu al fanteziei (...). Ceea ce vă spun este exact, nu riguros exact" [5]. Ștergerea limitelor în „Alegorie" [6] are drept rezultat o definire neașteptată a luminii din perspectiva unui tărîm al misterelor: „...lumina, chiar aceea ce radiază din pînzele pictorilor și din substanța culorilor, e tragedie, e cenușă. [...] Îngerul se duce către sediul misterelor, acolo unde formele sînt nebuloase, unde frumusețea nu e canonică, unde *conturele se dizolvă* (s.n.), unde totul e libertate și orgie, incertitudine și haos". Un vehement protest la adresa unei pseudo-ierarhii rostește Emil Botta, iritat de întrebarea unui interlocutor care-i spune că a descris codrul ca un spectacol: „Dar unde, vă rog, în ce text, vai mie, unde ați întîlnit pădurile, ordonate, regizate, în vederea unui spectacol? Pădurile așa cum le-am trăit eu sînt o sublimă anarhie, un teribil act de insurecție. Fiecare copac este o tăcută elocință vegetală, o explozie vegetală, un protest la adresa unei pseudo-ierarhii. Viața mea a fost una zbuciumată. Și zbuciumate au fost și pădurile în care m-am refugiat ca într-un vis aievea. În aparenta lor dezordine, în extraordinara lor lume, m-am refugiat, fugind de falsa, de ordinara ordine" [7]. Povestea, fabula, visul sînt expresii ale discursului lucrînd la dezvățarea lui de dicotomii. La fel metafora deschide o cale integratoare prin renunțarea la acea hăcuire a sensurilor în aschii antagonice. *Așa grăit-a Zarathustra* e, în întregime, și povestea dezvățării spiritului de goalele contrarii. Discursurile lui Zarathustra povestesc despre cele trei metamorfoze ale spiritului, întruchipat ca o cămilă, ca un leu și ca un copil, despre copacul de pe munte și despre război și războinici, despre mușchii din piața publică și mușcătura de viperă, despre copilul privindu-se în oglindă și insulele fericite, despre călător, renegați sau muntele de măslin, despre beatitudinea fără voie și despre cele trei lucruri rele, despre legile vechi și legile noi, despre convalescent și marea nostalgie, despre cele șapte peceți și iluzionist, despre cerșetor și umbră, despre ora amiezii și sărbătoarea măgarului, despre regi și știință, despre trezie și fiicele

Scanned with OKEN Scanner

deșertului. În aceste o mie și una de nopți ale filosofiei, actul de a povesti recucerește toate sensurile spunerii aservite tîlcului mai adînc, fiind rînd pe rînd solemnitate și părăsire a solemnității, dar mai ales controversă, predică, dialog, conversație, cleveteală, arătare, blam și admirație, culegere a roadelor înțelepciunii. Ponegrirea se împletește cu istorisirea, înfățișarea cu dezlegarea de enigme și parabola e aruncată în urechea ascultătorilor cu acel gest al secerătorului strîngînd mai întîi la piept ceea ce va tăia, îmbrățișîndu-și și violentîndu-și auditoriul. „Tovarăși își caută creatorul, și dintre aceia care știu să-și ascută secera. Distrugători, vor fi numiți și detractori ai binelui și ai răului. Dar ei sînt secerători și cei care celebrează sărbătoarea. Co-creatori caută Zarathustra, co-secerători și co-celebratori ai sărbătorii“ [8]. Actul de a povesti și de a asculta povestea este un asemenea *seceriș împreună, co-seceriș*[9], o asemenea celebrare a sărbătorii. Toate sensurile poveștii ca seceriș și sărbătoare sînt regăsibile la Nietzsche. Toate sensurile, de la acela de istorie și basm pînă la minciună și născocească, de la palavră și plăsmuire pînă la pricină și problemă. Povestea nu e doar narațiune și miracol. Ea conține o socoteală și o iscoditură. În opera lui Emil Botta, în publicistică, poezie și proză, foiesc toate aceste sensuri ale poveștii și întreg miraculosul unor o mie și una de nopți ale poeziei băsmind. Vom regăsi întreg arsenalul de gesturi ale povestitorului, prezent și la Nietzsche, de la tonul sfătos la jelanie și imprecație, de la hohotul de rîs demolator la nostalgie și bocet, de la săltărețul ditiramb la tăcerile semnificative, seducătoare prin viclenia nespunerii și nesupunerii pe care-o trîmbițează. Iată cîteva începuturi de poveste à la Emil Botta, atît de insolite prin „scorneala“ ce stă la baza scenariului :

Suie, suie spre lună
Un fantomatic Demult și veștedul Odată.

(Neființei)

În raiuri nalte, sub arcul porumbeilor
s-au întîlnit Endymion și Luna.

(Ca frunza)

Scanned with OKEN Scanner

În lunca unde visam
visul în care te cunoșteam
cu sabia descriind Paradisul
a venit, într-o seară, Trimisul

(Toamnă, Trimisul)

In fiecare din tragic-nebunește le născociri, recunoaștem tiparul unor povești, precum această probă omniprezentă în basme a traversării codrului terifiant *(selva oscura)*:

...Și m-au fugărit Eumenidele
printr-o pădure cumplită care sîngera
și m-am ascuns în altă pădure
și mai cumplită.
O, numai că nu muream de multă voie rea

(În loc de sunet)

Într-un poem dăm peste miraculoasa lacră cu daruri malefice sau benefice dăruită personajelor, reziduu dintr-o cutie a Pandorii, evocat în această litanie deghizată, plîngînd dispariția fratelui prea iubit:

În iulie,
Săptămîna Patimilor, a mea,
spre sfîrșitul acestei săptămîni
Vineri, Vineri
veni Păpușarul
aici, în odaie, la tropice
la umbra copacului,
Păpușarul deschide lacra
și, miracol peste miracol
o halucinantă înviere
s-a petrecut aici, în odaie.

. . . . . .

Și Păpușarul închide lacra
și parcă salută
cu bastonul său
de mareșal al păpușarilor.
Și vai cum se duce
cum se mai duce!
Și vai cum aud
ca o explozie
hei, ho, al păpușarilor.

(Vineri)

Povestea se întîlnește aici cu spectacolul de marionete, printr-o imbricare, tipică pentru Nietzsche și re-

Scanned with OKEN Scanner

găsibilă și la Emil Botta, a poveștii în poveste, a spectacolului în spectacol, a piesei de teatru în piesa de teatru. Structura digresivă a poveștii, a filosofiei născută din poveste și a poeziei îngemănîndu-se cu istorisirea e o tipică expresie a încastrării poveștii în poveste. O imensă colecție, datorată poetului Somadeva din secolul al XI-lea, se chema *Oceanul rîului de povești*. Ca pentru a sugera necontenita revărsare de istorii și istorisiri, curgerea spunerii și confuzia calculată între literatură și viață pe care-o instituie suprapunerea unui timp al povestirii peste timpul trăirii. *Intermediile* din comediile lui Molière, acel intermezzo șăgalnic și terifiant din poemele lui Emil Botta, intermezzo în intermezzo, și piesă de teatru în piesa de teatru [10] sînt puntea de unire între viață și literatură, asigurînd mai ales trecerea imprevizibilă a literaturii în viață și a vieții în literatură, a „lumii-adevăr" în „lumea fictivilor".

Întreg volumul *Așa grăit-a Zarathustra* e deci plin de fabule, de povestea unor povești. Toate acele discursuri ale lui Zarathustra, cînd nu sînt istorii, pe care și le spune lui însuși, în singurătate, sînt „fabule" pe care le spune celorlalți, încărcînd rostirea cu povara inițierii, transformînd narațiunea într-o cale, în răscrucea unei alegeri. Aceste narațiuni apar încă din *Prologul* lui Zarathustra. E momentul să ne amintim cîte din poemele lui Emil Botta nu ni se prezintă ca *prologuri*, ca *părți* preliminare ori texte introductive, ca prefețe precedînd intrarea „corului de voci și de măști". Poezia ca preludiu, ca prefață, ca introducere este încă una din măștile pe care le poartă lirismul modern, mistificîndu-ne așteptarea. Dacă nu cumva acest mod al discursului liric, suspendîndu-se într-o condiție a pregătitorului, prealabilului, premergătorului, este el însuși un tip de ecorșeu liric, poemul nearătîndu-ne decît pielea a ceea ce va fi putut să fie și obligîndu-ne să aproximăm *ecorșeul*, pe care nu ni-l arată, într-un seducător joc de completare al absenței. Fără a ataca miezul, „ecorșeul" liric poezia ca precuvîntare a cuvîntării ce nu se va rosti pare să fie una din măștile cele mai obsedante. Emil Botta va uza adeseori de acest tip de scriitură, instalînd din nou autarhia și binețea fragmentului

Scanned with OKEN Scanner

și protejînd din timiditate sau viclenie, *Plinătatea prin Parte*, cum ne sugerează poemul *Ascultînd cîntecele*.

Povestea amînată de prefața poveștii, lirismul redus la o anticipare a lui, la o stufoasă pregătire, la un preambul care nu se mai consumă, este prin el însuși un mod de punere în abis a lirismului. Dar actul preliminar conține și sensul de a prevedea. Poezia ca prevedere, ca previziune, scrisă cu aerul umil de parcă n-ar fi decît o introducere, a cui însă? a soliei și apocalipsei, a litaniei și cutremurului lăuntric, a visului și a întîlnirii „Doamnei cu coasa", poezia ca o premergere a poeziei este unul dintre cele mai miraculoase feluri de a fi ale emoției estetice. Furișarea în pre-emoție, într-un dinainte de emoție, întîrzie, tărăgănează drumul înfiorării. Poezia nu merge, ci pre-merge. Ea cere o amînare, o păsuire ca să fie, liniștindu-ne cumva prin această *tergiversare* care este însăși masca pe care o poartă *traversarea* fulgerătoare a imaginarului. Un poem, *Fericirile*, debutează cu un „cuvînt introductiv": „Dragă mi-e libertatea de a visa în lan, / de a mă trezi visînd în lanul acel / ca un leneș învățăcel". Și cuvîntul introductiv nu se termină, de parcă poetul nu ne-ar ține decît o prelegere despre plăcerea lui de a visa în lan. Preambulul său nu este însă decît o teribilă mască. În spatele rostirii tărăgănate, în spatele reveriei jubilînd, crește însuși peisajul morții, lanul ei sălbatic invadînd peisajul bucolic: „de a mă trezi visînd în lanul acel / ca un leneș învățăcel, de a visa moartea, de a mi-o imagina / ca un desfrîu. An cu an, / clipă cu clipă va crește, / mă va cuceri. Tot cuprinsul, întregul, tîlhărește, regiunile acestea singuratece. Și însuși lanul îmi va spune, dragul de el, hoțomanul, că e mai bine așa. / O, e mai bine așa!" *(Fericirile)*. Poemul, de o construcție memorabilă, ne sugerează dezvoltarea sensurilor pe care le deține lirismul ca prolog. Fiind o *pre-vedere* a poeziei, el este și o *pri-veghere* a ei, un mod de a o „administra", de a cîrmui, de a supraveghea însăși viața fiorului. Poetul ce prevede și privegheză este un iscoditor al lumii, un străjuitor. El observă, păzește, pîndește, cu ochii deschiși, trăind într-o veghe grijulie, mereu prudentă, mereu vigilentă.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia ni se înfățișează ca o hiperatenție, ca o circumspecție halucinantă, ca o luare-aminte. E prudență și supraveghere, e precauție și prevedenie. Interesantă această proximitate dintre cuvinte și sensuri. A sta la priveghi, a-l priveghea pe cel intrat în neființă e un mod de a-ți pre-vedea propria neființă, sens amplificat pînă la acea identificare a vieții cu o prefață a lumii de dincolo. Poemul *Fericirile*, la care ne-am referit, are marea calitate de a purta asemenea sensuri complementare și mai ales de a situa thanaticul în spațiile unui vegetal miraculos, amintindu-ne că mitul Persephonei și intrarea ei în Hades debutează cu un cules de flori, tot așa cum într-un vechi colind *Mă luai, luai*, tînăra fată culegînd flori e „luată", îmbrățișată de moarte. Dar cea mai spectaculoasă înțelegere pe care ne-o procură dezvoltarea semnificațiilor poeziei ca *prefață, pre-vedere, priveghi* este recucerirea unor sensuri originare, în care Primăvara, iubirea și moartea se întîlnesc. Întîlnire explicînd sensurile *Întunecatului April*, anotimpul grației și eflorescenței atroce, simbol al primăverii ca prefață a iubirii și morții. Un poem mai puțin cunoscut, aparținînd literaturii latine din secolul al II-lea e.n. și datorat probabil lui Florus, se cheamă *Pervigilium Veneris*, ceea ce înseamnă veghea, priveghiul lui Venus sau *Ziua de veghe a zeiței Venus*. Micul imn închinat uniunii fecunde dintre Primăvară și Pămînt este un poem care, în numai 93 de versuri, cîntă primăvara, anotimpul lui Venus și preparativele ce țin de sărbătorirea zeiței, urmate de litanii în cinstea ei și, în epilog, de plînsul elegiac. Ceea ce resuscită neașteptat poezia lui Emil Botta este sensul complex al latinului *Pervigilium*, anume asocierea neașteptată pentru noi (cei obsedați de dicotomii și delimitări vădind o atrofiere a semnificațiilor) dintre grădină, culesul de flori, primăvară, iubire și moarte. Iată un poem scris în anii '40 zugrăvind moartea, sub chipul primăverii. Aici întîlnim sintagma liminară „mărțișorule Moarte" :

Aho, aho,
e paserea Moarte,
ce la ferestre și praguri stă.
Leliță Soarte, dă-te la o parte,
să pier lasă-mă.

Scanned with OKEN Scanner

Aho, aho!
O, e prea devreme,
Lanțul robului,
ăst pas de lon
sună și geme
Aho, aho,
e paserea Moarte,
solia din cerul ce-i foarte,
foarte albastru
Fumegos Departe,
ulciorule astru,
te cuprind de toarte.
Primăvară Moarte
mărțișorule Moarte
la ferestre și praguri,
sună-mi iar a moarte.

(Chipul morții)

Nu există „glosă" mai completă pentru *Întunecatul April* și reprezentare mai terifiant-grațioasă a primăverii, purtînd insemnele trecerii ca acest colind tulburător, capodoperă a lirismului recuperînd marile virtuți ale rostirii, ale oralității. O superbă frescă de la Pompei, aflată la muzeul din Neapole, se cheamă *Pervigilium* și o înfățișează pe Venus într-un strai vaporos, culegînd flori, cu spatele la noi. Imaginea ne amintește brusc de *Primăvara* lui Botticelli, sugerîndu-ne același amestec al farmecului și inflorescențelor în jubilație cu sentimentul morții. Fresca întreagă, în vaporoasa ei alcătuire, purtînd numele de veghe și priveghi *(Pervigilium)* ni se arată ca o *prefață*, ca un preludiu, tergiversînd printr-o grație tandră, printr-o mască bucolică, exact obrazul crud al disoluției. Tergiversînd, printr-un preambul efemer, cît durata florilor lui Adonis, ceea ce, țintuit în veghea și pre-vederea miraculoasă, nu este decît vederea și circumspecta privire de dinainte de băgarea în seamă a morții. Dar ce veghe și mai ales ce priveghi se poate împlini cu spatele întors, cu trupul ascunzîndu-și privirea? Acest *pervigilium* ne părăsește, această strajă dispare din însuși spațiul ce-o instituie și astfel pare să ne prevină, prin chiar părăsirea însemnelor veghii și ale precauției, asupra a ceea ce va urma în mod fatal, amînînd astfel cu spatele întors la el și la noi clipa ce-a început să fie chiar prefața unui alt anotimp. Venus întoarsă cu spatele la noi, mai mult

Scanned with OKEN Scanner

decît Primăvara lui Botticelli, ascunde cu trupul ei, ca o jerbă a inocenței și nevăzului, lucrul pe care începem să-l presimțim. Anume, declinul veghei într-un priveghi al ființei. Acest *Pervigilium* este o lecție despre ceea ce-ar putea să fie insinuarea tragicului în lirism prin gingășie și poză diafană. Artă pe care Emil Botta a stăpînit-o cu prisosință, dimpreună cu aceea de a veghea asupra grației prin însăși boicotarea ei cu ajutorul stridenței și strigătului expresionist.

Prin intermediul acelor digresiuni pe care le face povestea, pentru a proteja, în filosofie și în poezie, inefabilul filosofiei și poeziei, inefabil care e totuna cu adevărul numit de cei vechi *aletheia*, cuvînt explicat printr-o etimologie falsă, dar atît de reală, ca „alergare divină". Discursul ca poveste, fie el doar o parte din ea, prolog, intermezzo, povestea din poveste, rostește-nerostind adevărul, într-un du-te vino (chiar sensul etimonului latin *discursus*-us) care nu e altceva decît o alergare divină a limbii. Putem vorbi de inefabilul filosofiei lui Nietzsche și putem să vorbim de inefabilul poeziei lui Emil Botta. Dar acest „inefabil" e chiar povestea și morala unei scrieri, făcute din cutremur și dulceață, dintr-o aducere a măruntaielor la suprafață, dintr-o mărturisire a foamei și setei lăuntrice, din bîlbîiala, bîjbîiala și stîngăcia de a le povesti și găsi o morală, în fine din violența și sălbăticia de fiară pe care nu și le reprimă cuvîntul, metamorfozîndu-se mereu, tot el, același și altul, într-o pasăre, în blînda murmurare a unei arii [11]. Căci durerea, suferința din bucurie și din durere este ea însăși personajul unei povești din povești. Istorisirea, spunerea miraculoasă din *O mie și una de nopți* n-aveau pînă la urmă alt rost decît acela de exorcizare a neființei. Povestea nu e altceva decît un scut. În ea se aud și bubuiturile de tunet, și cerești le focuri de artificii pe care le convoca Nietzsche pentru a vorbi simțurilor somnolînd sau adormite [12]. Și tot în poveste se aude vocea ușoară și vaporoasă prin care vorbește frumusețea, vocea alunecînd, în sufletele cele mai treze [13]. Povestea (Băsmuitorul), ca un scut protejînd filosofia și poezia, poate să se cutremure și să rîdă pentru sine (de sine). Și acest cutremur și hohot

Scanned with OKEN Scanner

de rîs, înfiorarea și cleveteala din orice istorisire, fie ea filosofie sau poezie, primesc însemnele sacre ale frumosului [14], devenind cutremur estetic și rîs estetic.

Există în lumea culturii o mereu resurgentă opoziție între existență și cunoaștere, între subiectivitate și obiectivitate pe care mai ales gîndirea europeană le-a separat, valorizînd de regulă doar unul din termeni. Pe urmele lui Raymond Aron [15], să ne întrebăm însă de ce autenticitatea și adevărul, dreptatea spirituală și puritatea persoanei au fost mereu atribuite contemplativității și nu acțiunii și, mai grav, la limită, pînă la urmă Spectatorului ființei și nu Actorului ei. În *Apocrife*... intuiam și afirmam, cu sinceritatea și lipsa de precauție a unei convingeri, că emblema actoriei e nepotrivită poeziei lui Emil Botta, numai atît cît trimite la o profesie și nu la o vocație ascetică de a fi *Actorul* tuturor celor ce alcătuiesc lumea naturii și culturii, universul propriei poezii.

NOTE

[1] Bernard Pautrat, *Versions du soleil. Figures et systèmes de Nietzsche*, (Coll. L'ordre philosophique), Paris, Seuil, 1971. Vezi în volumul *Nietzsche aujourd'hui?* U.G.E. (Coll. 10/18) no 817, Paris, 1973, studiul lui Bernard Pautrat, *Nietzsche médusé*.

[2] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles* suivi de *Le Cas Wagner*, Traduction d'Henri Albert, Denoël/Gonthier, p. 35—37.

[3] Emil Botta, *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 285. Fragment din interviul *Călătorie în viitorul care a trecut*.

[4] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles*, *ed. cit.*, aforismul 38, p. 17.

[5] Emil Botta, *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 294, Fragment din interviul *„...Ei, bătrînii ca vremea au scris prima filă a epopeii naționale."*

[6] *Idem*, *ibidem*, p. 277.

[7] *Idem*, *ibidem*, p. 296—297.

[8] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *ed. cit.*, p. 33.

[9] *Idem*, *ibidem*, p. 33.

[10] Max Dessoir, *Das Schauspiel im Schauspiel*, eseu cuprins în vol. *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1929.

[11] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit. Des affections de joie et de souffrance*, traducerea părții intitulată în germană *Von des Freuden und Leidenschaften*, p. 47.

[12] *Idem*, *ibidem*, p. 47.

[13] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *ed. cit.*, cap. *Des vertueux*: „Cu bubuituri de tunet și celeste focuri de artificii

Scanned with OKEN Scanner

trebuie să vorbești simțurilor care somnolează și care dorm. Dar cu o voce ușoară vorbește frumusețea ; ea nu alunecă decît în sufletele cele mai treze". Fragmentul apare la pag. 109.

[14] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, ed. cit., ibidem.* Dăm în continuare traducerea textului parafrazat de noi: „Ușor scutul meu azi pentru mine tremură și rîde și, prin frumusețe, sacre deveniră rîsul și cutremurul".

[15] Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire.* Essai sur les limites de l'objectivité historique, completée par des textes récents, Gallimard, 1981.

ÎNTUNECATE ȘI VESELE JOCURI

— Voi sînteți, voi așadar,
cu arhaic verb de copil,
voi sînteți, voi călifari

Emil Botta

Ca poet, dezlegător de enigme și mîntuitor al hazardului, i-am învățat să creeze în viitor și tot ce a fost, să răscumpere prin creație.

Nietzsche

Halb Kinderspiele
Halb Gott im Herzen

Goethe

Exercițiul continuu al ascultării de sine exclude orice supunere. Lucrul a fost subliniat de Nietzsche într-o frază mizînd pe jocurile eufonice și de semnificație ale cuvintelor, aflate la mare preț și în opera lui Emil Botta. Nietzsche își întărește din nou părerea că „cine este ascultător (supus), pe sine nu se ascultă". Limba română redă peste așteptări jocul verbal și de sens cuprins în fraza germană „Wer aber *gehorcht*, der *hört* sich selber nicht!" Fragmentul cuprins în *Von alten und neuen Tafeln (Despre vechile și noile legi)* apare tradus în versiunea franceză: „mais qui obéit, lui-même ne s'écoute!" [1]. Jocurile de cuvinte au în filosofia lui Nietzsche o virtuozitate și o putere de sugestie remarcabile. Una din direcțiile în care s-a manifestat

Scanned with OKEN Scanner

emblema a fost şi aceea a prestidigitaţiei lingvistice, a scormonirii adîncurilor limbii şi cuceririi unor noi tipuri de flexibilitate de gîndire. La nivele diferite, Heidegger, Barthes, *tel-quel*-iştii au continuat o direcţie (re)deschisă de Nietzsche, resuscitînd plenar un *illo tempore* al limbajului. Jocul de cuvinte readuce în filosofie o stare auroralã a limbii, acel mod de a vorbi prin imagini ce aparţine poetului. Sentimentul de ruşine mărturisit de Nietzsche faţă de faptul că trebuie să mai fie poet, deci să vorbească în imagini, „cum fac poeţii", „să şchioapete", „să se bîlbîie" [2] se referă cu siguranţă şi la plăcerea lui de a biciui gîndul cu ajutorul artei simfonice de a simţi şi folosi limba. Ruşinea mărturisită de Nietzsche e numai o mască, obrazul lui împurpurat nearătînd, în fond, decît bucuria şi ameţeala pe care le resimte plămădind lutul moale al limbii.

Apelul lui frecvent la jocurile de cuvinte repotenţează fragmentarismul, lăsîndu-l să se manifeste ca interpolare. E suficient un singur sunet sau un grup de sunete ca sensul să se disloce, lăsîndu-se învins de un sens nou. Acest tip de bruiaj acustic, departe de a aboli comunicarea, o nuanţează şi ceea ce părea obstacol sau sugrumare a unei semnificaţii se transformă într-un miracol de jeturi semnificative, comparabil cu jerba apei din fîntînile arteziene. Sensul blocat prin imixtiunea unui obstacol (a unei interpolări acustice) se ramifică astfel cu ajutorul noii proteze verbale şi cîteva litere adaugă fostului cuvînt (cuvîntului iniţial) un altoi capabil de metamorfoze imprevizibile. Jocurile de cuvinte oferă barocului chiar literele alfabetului şi el construieşte cu ajutorul lor o multitudine de conotaţii, un spaţiu de-a dreptul fermecat, punînd în mişcare limbajul ca operă de artă graţios-abstruză. Această *meraviglia*, creată cu ajutorul cîtorva sunete şi litere, captează sensul unui cuvînt şi-l aruncă, punînd în locul lui *alt* cuvînt şi totuşi *atît de asemănător* cu primul. Limba ţîşneşte şi cade, se învolburează, dar mai ales se joacă eliberîndu-şi barochismul acustic şi semantic. Şi-n ciuda apelului ei la artificiu pare să-şi recîştige o nouă prospeţime şi inocenţă, devenind un soi de scenă pe care cuvintele o asaltează ca nişte saltimbanci, astrologi, pă-

Scanned with OKEN Scanner

pușari, nebuni și înțelepți, toți apucați de o frenezie neprihănită, copii mari întrecîndu-se în arta prestidigitației. Un tumultuos edificiu baroc, o miraculoasă fîntînă imaginată de Bernini și Borromini devine limba făcută să se reverse prin jocul de cuvinte. Fărîmițată pentru o nouă alcătuire, ființa ei, ce părea singură, se transformă în diverse înfățișări, dezvăluindu-ni-se mai elastică, mai aerată, mai grațioasă, și totul din pricina unei „științe vesele", capabilă s-o smulgă prin joc și inteligență unui echilibru devenit sărăcie și fixism.

Cuvintele, supunîndu-se jocului de cuvinte, eliberează în filosofia lui Nietzsche nu doar scheletul conceptelor, îmbrăcîndu-l în senzuala carnație a metaforei. Ele dezvoltă un miracol și miraculos al sugestiei, aducînd în prim plan cea de-a treia metamorfoză a spiritului, în copil, după primele două, cînd fusese cămilă și leu. Și pentru ce această nouă și ultimă metamorfoză, după ce spiritul a fost cămilă cu șoldurile solide, putînd să poarte poveri și avînd prin robustețea-i specifică respectul pentru povară? Și pentru ce un spirit-copil, după ce spiritul a fost și leu, cunoscînd forța leonină și creîndu-se pe sine ca libertate și fiind în stare să rostească un Nu ferm și sfînt datoriei? Pentru că „inocență este copilul și o uitare și un nou început, *un joc*, o roată care de la sine putere se învîrtește, o mișcare primă, un sfînt și categoric Da" [3].

Cu ajutorul spiritului copil, limbajul recucerește o stare originară și, grație jocurilor de cuvinte, el trăiește o uitare și un nou început, rostogolindu-se ca o roată care de la sine putere se învîrtește. Nietzsche a eliberat barocul în limbajul filosofiei datorită acestei inocentări a gîndirii. El a apelat la jocurile de cuvinte, cu o artă unică, recucerind întreaga jerbă verbală și minunăție a etimologiilor false sau reale, fabulate sau autentice din dialogurile platoniciene.

La Emil Botta, jocurile de cuvinte, cu amestecul insolit de neologisme și regionalisme, de arhaisme și vocabule livrești țin și ele de o artă a interpolărilor și apocrifelor acustice. Hazardul și premeditarea acestui ludic verbal eliberează o față veselă a limbajului. Lirismul cîștigă din nevinovata și sprințara joacă a limbii,

exorcizînd astfel prin măștile jocului de cuvinte încă o moarte, moartea limbajului însuși. Iată un joc de cuvinte dezvoltînd un oximoron și, mai mult decît atît, o vecinătate hilară a dezordinii interioare cu ordinea pe care-o propovăduiești celorlalți. Ne reîntîlnim astfel cu o serie de topoi, precum nebunul înțelept, orbul-clarvăzător sau haosul ca punct de plecare în orice geneză ramificînd armonia în lumea cerului, a pămîntului și vietăților :

„Nesocotita a socotit :
— În bobi îmi iese
că ar fi murit.
...Și flori îmi aruncă,
un miracol de flori !
Și-mi citește de zor
pînă-n albele zori,
miraculoasele poezii.

(Miraculoasele)

Un alt poem dezvoltă o strategie a conotațiilor bazată pe infixe. Îngemănarea cerului și a eului liric e sugerată prin repetarea aceluiași verb, preluînd alte sensuri. Poemul *Contra-pasăre* relevă în același timp un fenomen important de stilistică și istorie literară. Nichita Stănescu se trage „din mantaua" lui Emil Botta, dezvoltîndu-i direcția cerebrală și ludică. Cum tot din Emil Botta se trage și Dan Laurențiu, cultivîndu-i angelomania grațios-stridentă, dar mai ales melopeea crepusculară, extazul nocturn.

O notă din cer,
scăpată din cer
numele ei îmi *scapă*.
O navetă
între pămînt și cer
un zbor straniu
(imprevizibile sînt căile tale),
o *pasăre*
nici pe departe
semănînd cu suratele,
o *contra-pasăre*,
o *anti-pasăre*.

C-da 217 coala 12

Scanned with OKEN Scanner

Încotro, *pasăre-anti*,
pe calea soarelui,
pe drumul care duce la Xanadù
la burgul D'Ogni Santi ?
(Contra-pasăre)

Altundeva, jocul de cuvinte provoacă o vecinătate a şăgălniciei şi ireverenţei cu moartea :

acolo am *şireanguri*
pentru *şirengari*
(La cărămidă)

Dezvoltarea conotaţiilor unui cuvînt în sintagme sau expresii duce la o remarcabilă pedalare pe tema trecerii, transformînd monotonia repetiţiei într-un soi de bocet modern :

Doar *vremea* nu trece
de la o vreme.
Şi privesc la cer
la norii, — trireme
pe marea din cer.
Şi trece o Umbră
de la o vreme :
— Stai moarte
ai vreme
nu te grăbi !
(Limpede ca lacrima)

Alteori, interpolarea acustică ne sugerează catastrofe „hipertrofiate", printr-o spaţializare a neantului :

Eu iubesc această policromie
şi înscenarea voastră
şi această *vastitate*
în această lume *devastată.*
(Ultima noapte)

In fine, regăsim jocul de cuvinte ca o tipică reluare, repetiţie, avînd sensul pe care i-l atribuia Kierkegaard de „acelaşi lucru şi totuşi schimbare şi totuşi acelaşi lucru" :

Eu Burlador, striga un glas,
în decorul *stins* al *stinsei* alei,
glasul *nestins* al iubitei femei
(El Burlador)

Scanned with OKEN Scanner

Apare și simplul joc mizînd pe frazeologie :

A venit cucul, singur cuc !

sau acela creînd *amphibolia :*

Și ce *bine*, ce bine ucigător :
cucerit și cuceritor
se țin *bine*
în cîteva șubrede coaste
(Umbra)

Iată-l pe poet inventînd cu ajutorul unei simple litere un scenariu al supliciului (teroare) și culpabilizării (eroare) :

Eu evoc un secol de aur,
un instrument de tortură :
între *eroare* și *teroare*
stă subtila, suava literă *T*.
Pe o cruce în formă de *T*,
a fost răstignită Himera :
NUESTRO SEÑOR
DON QUIJOTE
EL CRISTO ESPAÑOL
(Cervantes)

Jocul cu „suava literă T", ideogramă a crucificării, e prezent și în prefața-alegorie la volumul de desene al lui George Voinescu, intitulat *Balamuc Palace Hotel.* Alegoria, esențială pentru susținerea tezei privitoare la influența exercitată de Kierkegaard asupra lui Emil Botta, are drept personaj unul dintre pseudonimele filosofului danez, Johannes de Silentio, pseudonim utilizat pentru *Repetiția,* apărută în aceeași zi cu volumul *Teamă și cutremur.* Emil Botta îi latinizează numele, astfel că personajul „alegoriei" se cheamă Johannes de Silentius. În fragmentul pe care-l vom transcrie, ca un exemplu al rolului deținut de jocurile de cuvinte în scrierile lui Botta, descoperim chiar o dezvoltare a cîtorva rînduri din *Diapsalmata,* aflate în volumul *Enten / Ellen :* „S-a întîmplat că focul a izbucnit în culisele teatrului. Bufonul a venit să avertizeze publicul. S-a crezut că el făcea o glumă și s-a aplaudat ; el totuși a

insistat ; s-a rîs în hohote. Cred că așa va pieri lumea în veselia generală a oamenilor spirituali care vor crede că-i vorba de-o farsă." [4] Dar iată și fragmentul din „alegoria" lui Emil Botta, unde redescoperim jocul verbal din poemul *Cervantes*, obținut prin simpla adăugare a literei T : „Johannes de Silentius era un singuratec, un timid, un om «în stare de umbră», bîntuit de temeri. Kierkegaard l-a cunoscut bine, așa cum ajungi să cunoști un lucru pe care-l examinezi și critici o viață întreagă. Sigur, de Silentius a fost martorul acelei nopți memorabile, a auzit bufonul care anunța că focul s-a declarat în culise, dar nu-i exclus ca frica lui asupritoare, teroarea lui numai să fi văzut groaznicele flăcări ale incendiului care a făcut atîta vîlvă. Și între teroare și eroare stă, mirată, o nuanță subtilă, o diferență infimă și delicata literă *t* care poate fi însăși trecerea și pe care numai tipograful o poate menține ori anula." [5]

E momentul să recuperăm semnificațiile grave ale jocului de cuvinte, simbolizate de „suava", „delicata" literă T. În funambulul venit să vorbească mulțimii, să-i cînte, să plîngă, să rîdă și să se scălîmbăie în fața ei [6], nu trebuie să vedem doar acrobația lansînd o provocare abisului, amuzînd ochii avizi de imagini pline de tensiune. Jocul de cuvinte este el însuși o coardă deasupra adîncurilor, întinsă între maimuțăreala de sensuri și un mal, de unde începe o „hartă a supranaturii", cum ar fi spus Emil Botta. Intervenția omului asupra limbajului, tensionat la paroxism prin jocul de cuvinte, exacerbează condiția de *omenesc* și de *punte* a rostirii.

Sensul cel mai grav pe care-l implică hîrjoana sau exercițiile de virtuozitate cu limba este acela de trecere și de declin (declinare) a sensurilor. Nu e nevoie decît de un declic pentru ca eroarea să devină teroare și invers. Ce alt univers mai apropiat și mai la îndemînă decît limba ne face să realizăm cît de simplă e schimbarea, cît de neașteptată disoluția, cît de brutală metamorfoza ? O simplă literă și sensurile alunecă într-un balans ce le urcă și le coboară, aruncînd asupra lor cînd umbra denigrării, cînd nimbul venerației. Jocul de cuvinte oferă o proximitate terifiantă lui *aici* și *dincolo*, cerului și pămîntului, vieții și morții. Virtuozi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea tehnică pe care-o presupune, productivitatea lui, datorată unui soi de mașinărie fasonînd miracole lingvistice, așază imprevizibilul și inefabilul condiției umane sub incidența fast-nefastă a unui automat capabil de manevre neașteptate. În jocul lingvistic, în jocul de-a viața și de-a moartea cu vorbele, există dimpreună cu grația o acută nostalgie. „Îi iubesc pe marii denigratori", spunea Zarathustra, „pentru că ei sînt marii lăudători și săgeți ale nostalgiei spre malul celălalt." [7]

În atitudinea de *ireverență* și de discreditare pînă la cleveteală pe care-o presupune joaca de-a limba, tălmăcind și răstălmăcind cuvinte și sunete, se ascunde marea și profunda reverență în fața cuvîntului și o nesfîrșită nostalgie a ființei de a se putea dărui posibilului, precum un nume declinîndu-se sau rădăcina unui cuvînt împodobindu-se la nesfîrșit cu bogăția de sensuri a unei familii de cuvinte.

Ce presiune a neființei în poemul *Nicăieri*, dezvoltînd un joc înspăimîntat cu neantul, cu posibilitățile neantului :

Și eram *Nimeni*
al *Nimănui* și al *Nicăierului*,
nici al zilei de azi,
nici al zilei de mîine.
Nimeni eram
al imperiului
Nicăieri
Era un *timp atemporal*,
un timp de *Haos*, de *Hades*,
în somnul infernal.
Și a fost parcă *ieri*,
în noaptea *ierului*
Cînd *ființa* imperiului,
ființa Nicăierului
s-a *desființat*.

Totul obținut prin declinarea cîtorva cuvinte *Nimeni*, *Nicăieri*, *ieri*, prin alăturarea *ființei* de actul de *des-ființare* a imperiului, prin repetarea unor litere (N și H) în cuvinte comune scrise cu majuscule și avînd sensuri apropiate (Haos, Hades). Complexitatea jocului de cuvinte, exploatînd o artă a enigmaticului, inocentării și

Scanned with OKEN Scanner

exorcizării, e vizibilă, în tot „haosul de diversităţi" (Nietzsche) al sensurilor pe care-l eliberează poemul *Potestas clavium (Puterea cheilor)*:

Pumnareta, Victoria!
O lamă cădea,
o coamă de leu flutura
Pumnareta, Pumna, Pi,
strigătul nostru era.
Sclipeau emblemele
S ca un şarpe sclipea
şi coama leului
sclipea şi ea
ca un blestem:
era *S*, al nostru totem.
Pumnareta, Pumna, Pi,
trei de trei ori,
niciodată nouă
nouri călători!
Noi selenografi, selenologi
în Swedenborg iniţiaţii,
oculta S, şerpii, asceţii, piraţii,
am urcat cele trei trepte
ale Perfecţiunii.
Şi căderea s-a petrecut
cînd noi,
uitînd Puterea *Cheilor*,
am rostit *cuvintele-cheie*
cuvinte-dezastru:
Rapiţa, Papiţa, Not.
Şi Not,
uriaşul de-o palmă,
cu toiage de gheaţă,
cu barba de un cot.
Not, mai ales Not,
aduse pierzania.

Să observăm mai întîi amestecul de livresc (în „Swedenborg iniţiaţii") şi de formule tipice refrenelor de copii („Pumnareta, Pumna, Pi"). Vecinătatea dintre descîntec şi neologismul hipersavant. Totul într-un soi de poveste despre iniţiere şi încălcarea legilor ei, totul într-un Basm care dă seama de o greşită întrebuinţare a puterii cuvintelor. Aşezarea pe aceeaşi treaptă a refrenului de copil cu descîntecul şi ritualul mai complex de iniţiere pare să facă dreptate, prin poezie, într-un domeniu unde etnologia dogmatică şi pozitivismul modern au greşit stabilind ierarhii false. Pot fi socotite

Scanned with OKEN Scanner

refrenul paparudei ori Caloianul doar aşchii, reziduuri degradate dintr-un ritual? Şi nu vor fi participat şi refrenele de copii, ca un limbaj mai stîngaci, la alaiul de voci de toate vîrstele, împlinind o funcţie precisă în lumea ritualului? Cu'turile participative înţelegeau şi acceptau eficacitatea magică şi demnitatea semnificativă, nu doar a vîrstei venerabile, ci şi a copilăriei. Priveau cu admiraţie, spaimă şi cutremur copilăreala, asumînd-o, nu ca o neînţelegere a unor adevăruri solemne, ci ca o cale directă de îmblînzire a lor. *Potestas clavium (Puterea cheilor)* exprimă, printr-un soi de „magie dynamiste ou animique", puterea jocului de cuvinte de a *provoca* fenomene ţinînd de existenţă şi de semnificarea existenţialului, o forţă ce acţionează şi în sensul contrarierii acestora. Latinescul *potestas* însemnînd „putere", „autoritate", „funcţie", „magistratură", dar şi „esenţă", „natură", „fire", se referă deci şi la o magistratură, natură, autoritate a „cheilor" semnificative, în stare să provoace, dar şi să contrarieze dorinţele celui ce se joacă de-a cuvintele şi de-a autoritatea ori natura limbajului. Fiind joc legat de o copilărie a jocului şi poezie născută din jocul aproape infantil de-a povestea şi de-a puterea, sînt cu atît mai preţioase sensurile grave şi tragice din *Potestas clavium.* Şerpuitoarea literă *S* este însăşi „curba propulsată de ea însăşi" [8], totemul şi emblema sclipitoare. Ea declanşează sinuozităţi tulburătoare ale existenţialului, un soi de spirală care, începînd prin a fi a vieţii, se continuă în bucla morţii. Apoi acţiunea de a urca treptele Perfecţiunii se soldează cu prăbuşirea, o prăbuşire datorată cuvintelor-cheie, totuna cu cuvintele-dezastru. Jocul cifrelor magice se împleteşte cu acela al repetiţiilor şi formulelor enigmatice. Ca pentru a ne avertiza de pericolul ascuns în orice act de virtuozitate şi de putere. Ajuns undeva prea sus, într-o zonă rarefiată a nuanţelor, jocul de cuvinte riscă să-şi transforme ascensiunea în prăbuşire. Trufia limbajului are nevoie de o nouă baie de umilinţă şi simplitate: „O, trebuie *să săracești,* / tu înţelept neînţelept!" [9] stă scris în poemul lui Nietzsche, avînd un titlu născut şi el dintr-un joc oximoronic, *Von der Armut des Reichsten (Despre sărăcia celui bo-*

Scanned with OKEN Scanner

gat)[10]. Bogăția limbajului încărcîndu-se, precum o fațadă barocă, de atîtea curbe și contracurbe ale semnificației, de atîtea mișcări fără sfîrșit exercitîndu-se doar de dragul mișcării, se simte amenințată de prețiozitate și instabilitate. Și atunci travestiul într-un corn al abundenței visează o benefică întoarcere la simplitate și sărăcie. Și limba tînjește să se coboare (înalțe) la umilința și primitivismul de onomatopee, la acea putere a strigătului expresionist, la confortul tăcerii:

Și Tăcerea, Tăcerea lipsește,
zeița Tăcere
ardoarea tăcută,
aeriana tăcere lionardescă
solia solară, lunară,
nici eu nu mai știu...
...Noi continuăm cina s-o cinăm
și continuăm să vociferăm.
(Primarii din Cork)

Jocurile de cuvinte apun, visînd singurătatea cuvîntului și acea desăvîrșită plenitudine și adîncime a tăcerii. Se anunță chiar ora celei mai mari tăceri, *Die Stillste Stunde*[11], pe care o vestesc, de multe ori, în poemul modern chiar rîsul, ironia față de propriile puteri și bogății, acel sentiment al derizoriului urmînd comunicării ce se resimte doar ca o acrobație verbală: „Și din nou a fost un hohot de rîs și o fugă și apoi a fost tăcere în jurul meu, ca o dublă tăcere."[12]

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, *D'anciennes et de nouvelles tables*, în *Ainsi parlait Zarathoustra*, Un livre qui est pour *tous* et qui n'est pour *personne*, Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, N.R.F. Gallimard, 1971, p. 221. În Ediția germană, cu un cuvînt înainte de Peter Gast și o postfață de Alfred Baeumler, scoasă la Leipzig în 1930, fragmentul citat de noi apare la pagina 222.

[2] Friedrich Nietzsche, volumele citate *supra*, în limba franceză și germană. Textul la care ne referim sună în germană: „doss Ich nämlich in Gleichnissenrede, und gleich Dichtern hinke und stammle; und wahrlich, ich schäme mich, das ich noch Dichter sein muss!" Traducerea în română ar fi: „Pentru ca să vorbești în imagini și, cum fac poeții, să schioapeți, să te bîlbîi, într-adevăr mi-e rușine că încă mai am nevoie să fiu poet".

Scanned with OKEN Scanner

[4] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, ed. cit., p. 38.
[4] Soeren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*, traduit du danois par F. et O. Prior et M. H. Guignot, Introduction de F. Brandt, N.R.F., Gallimard, 1943, p. 27 și nota 28 de la p. 610.
[5] Emil Botta, *Scrieri* 3, p. 278.
[6] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, ed. cit., p. 23.
[7] *Idem*, *ibidem*, p. 26.
[8] Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France* Circé et le Paon, trad. rom., Editura Univers, 1976, p. 171.
[9] Friedrich Nietzsche, *Poezii*, Traducere și note de Simion Dănilă, Editura Univers, 1980, p. 154—155: „Du musst ärmer werden, / weiser Unweiser!"
[10] *Idem*, *ibidem*, p. 148—155.
[11] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *L'heure du plus grand silence*, ed. cit., p. 168.
[12] *Idem*, *ibidem*, p. 168.

«SCARA CEA MAI LUNGĂ A SUFLETULUI»

Botta simte că poezia e excedată de tot ce-ar putea să rămînă în ea afirmație pură ori negație pură. Vocea tragică trăiește din ocultarea tragicului ce-o instituie, ea respiră grație artei de a șterge chiar urmele privirii sau sunetului, de parcă imaginea și ecoul n-ar fi chiar propagarea multiplă a acestora. Durerea se menține prin însăși moartea durerii, într-un scenariu deturnat. Ceea ce se rostește păstrează în text nu amintirea sau mărturisirea ei, ci uitarea sălbatec-delicată a oricărei amintiri, ucise sau trecute sub tăcere, tocmai pentru a nu împiedica existențialul să nu coincidă cu el, odată reprezentat în stare așa-zis pură. Impuritatea intervine în text la fel ca și hibridul, pentru a asigura acel „dincolo de bine și rău al operei", răstălmăcind pentru a tălmăci mai pregnant evidența pură sau prezența nealterată a eului. Cel mai important rol pe care-l va fi jucat Emil Botta este acela interesînd limbajul liric, antrenat într-o căutare de tip capcană, de provocare și seducere, practicată cu dezinvoltura neajutoratului, cu o insistentă punere în lumină a erorilor și a scrîșnetului, a rătăcirilor și bîiguielii, chiar acolo unde fuseseră atinse cîntecul, „melodioasa tragedie." „Dorul fără sa-

Scanned with OKEN Scanner

ţiu", ca dorinţa faţă de o alteritate, mereu alta şi alta. Dorinţa împinsă mereu de insatisfacţie, din chiar clipa enunţării ei, accentuează puterea de persuasiune a poemelor lui Emil Botta, amplificată şi de suspiciunea ce relativizează propriile viziuni. Poezia caută greşeala şi suferinţa, posedînd bucurie şi inocenţă, într-un sens pe care din nou ni-l relevă un fragment din *Also sprach Zarathustra*: „Bucuria şi inocenţa (fără greşeală, neprihănire) sînt într-adevăr cele mai pudice lucruri; nu vreau nici una nici cealaltă să fie căutate. Trebuie să le *posezi* — ba mai mult trebuie să cauţi greşeala şi suferinţa."[1] Emil Botta exercită un farmec irezistibil prin imperfecţiunile şi stîngăciile pe care le afişează, prin forţa lui de a nu ocoli eroarea, dusă pînă la culpabilizare şi autoflagelare. Una din cele mai moderne faţete ale creaţiei sale este dată de lupta şi ironia vizînd diferenţa ce există între viziunea pe care-ar vrea s-o exprime poemul şi ceea ce este în stare să exprime de fapt. *Diferenţa* e lăsată să sîngereze, ca o rană, sau e luată în derîdere precum în poemul *Ordin* ce deschide volumul de debut *Întunecatul April*. Grozăvia unei viziuni terifiante a primăverii ca moarte, tensiunea trăită de cel urmărit de anotimpul atroce, căruia Henry Miller îi spune *Primăvara neagră*, nu pot fi exprimate aşa cum vor fi fost resimţite de poet. Pentru a-şi marca neputinţa şi, în acelaşi timp, imensa dorinţă de a păstra această viziune în sufletul său, poezia se lasă „maculată" de cîteva versuri familiare, de o nonşalanţă stîngace, mod de a indica locurile unei neîmpliniri ori neputinţe recunoscute. Aceasta pare să fie una din funcţiile badinajului sau bufoneriei. În plină tragedie ori stare sublimă, sînt ţesute acele ochiuri ale viziunii care fug şi o deşiră, semne ale unei contaminări nesupravegheate, ori ale unui material imaginar insuficient de rezistent şi de maleabil.

Primitivismul răscumpără o nouă graţie. Teribilismele lui Emil Botta sînt „atitudini" lirice, recunoscînd (disimulînd) neputinţa unui suflu mai amplu. Ele subliniază şi deriziunea instalării în scenarii lirice pure, „necompozite." Recunoaşterea limitei, ba chiar îngroşarea ei asigură posibilitatea unei translaţii creditabile.

Scanned with OKEN Scanner

În poemul *Ordin*, expresii de tipul „Cai verzi, purtați-mă repede ca fulgerul", „izbăviți-mă de rău, de harapnicul groazei", „mi s-a făcut părul măciucă", „ud leoarcă", „doar voi ajunge la sfîntul așteaptă", „Vulpilor vreți să-mi las pielea pe-aici amanet?", ca și porunca laconică din final („stai") sînt ceea ce am putea numi „proteze" ale liricului, tehnici de a sublinia distanța între *posibilitatea unei viziuni* și *viziunea actualizată*. Nietzsche valorifică farmecul imperfecțiunii, cu lovituri de ciocan. Chiar tipul de a filosofa din *Crepusculul zeilor* este o instrumentare a stridenței și petulanței în favoarea unei „transmutări a tuturor valorilor." După Nietzsche, poetul „exercită un farmec mai mare prin *imperfecțiunile* (s.n.) lui decît prin tot ce se rotunjește și se elaborează sub mîna lui... Opera nu exprimă niciodată în întregime ceea ce-ar vrea să exprime în totalitate, ceea *ce i-ar plăcea să se vadă*: se pare că el a avut dorința unei viziuni, niciodată chiar viziunea însăși; dar o imensă sete a acestei viziuni a rămas în sufletul său, și de la ea își adapă el elocința nu mai puțin imensă ca dorință și aviditate. Prin el, îl ridică pe cel ce-l ascultă dincolo de opera lui și de toate operele, și-i dă aripi pentru a se ridica la o înălțime pe care niciodată n-au atins-o auditorii: și astfel deveniți ei înșiși poeți și vizionari îi consacră autorului, de pe urma fericirii lor, atîta admirație ca și cum el i-ar fi condus spre viziunea acelor realități ultime, cele mai sacre, și ar fi văzut în mod real și transmis chiar viziunea lui." [2]

Cunoașterea veselă și perspectiva esoterică, privirea de deasupra adîncului și „haosului de diversități" nu sînt doar o expresie a spiritului artistic. Citirea lui Emil Botta, din perspectiva paradigmelor nietzscheene, dar mai ales disecția scriiturii filosofului, utilizată cu atîta ireverență de noi, ca un ecorșeu ajutîndu-ne să înțelegem un poet care s-a referit în repetate rînduri la el, e o lectură căutînd mai ales „metoda lirică", geneza imaginarului, *ritmul* și *timbrul* acestui imaginar. „Metodă lirică" sună rebarbativ, cîtă vreme nu ne gîndim că există și o metodă de a picta, o anume *poiesis*, ce nu diminuează, prin sensul de *producere* pe care-l implică nimic din arta sau *poesis-ul* scormonit de jude-

Scanned with OKEN Scanner

cata estetică. „Gîndirea esoterică" este o gîndire a simulacrului și a măștii, o gîndire ironică și parodică. O gîndire abisală, cum observa Claude Lévesque [3]. Faptul că ea se prezintă sub forma unor fragmente, reflectînd disparatul și haosul, multiplul și hibridul ne ajută să înțelegem lirismul abisal al lui Emil Botta, această «mise en abîme» a propriei voci. Dar pentru a se realiza această «mise en abîme» e nevoie de un suflet posedînd, el însuși, „cea mai lungă scară" pentru a putea coborî cel mai adînc înlăuntrul său. Din nou abisalitatea e pusă în relație cu o simultană parazitare și locuire a alterității. Macularea, alteritatea nu pot fi ocolite de o privire ce scrutează abisul adînc, simțindu-se la rîndu-i privită de abis. Ochiul se încarcă de tenebrele pe care le cercetează, aducînd înlăuntrul ființei haosul (peștera) privit(ă) cu obstinație, pînă la predarea de sine. Într-un poem aflat în ciclul *Cîntecele Prințului proscris* (sau *Cîntecele Prințului liber ca pasărea* [4], pentru că Nietzsche se joacă din nou cu sensurile, alegîndu-l pe acest *Vogelfrei* însemnînd „liber ca pasărea", dar și „în afara legii"), poem intitulat *Spre mările cele noi*, „amețeala" privirii simțindu-se săgetată de infinit are același aer buimac, hipnotizat din atîtea viziuni și apocalipse emilbottiene. „Singur ochiul tău monstruos / Mă fixează, o, infinit" [5] exclamă Nietzsche, trăindu-și la paroxism condiția de *homo viator*, țintuit de himera dezmărginirii. *Privirea meduzată* și *conștiința meduzată* din opera lui Nietzsche, la care s-au referit exegeții filosofiei, dar și ai stilului, numesc sugestiv starea ochiului răvășit de vedeniile ce-l acaparează, în fine unghiul de fugă cel mai necruțător al văzului și previziunilor implacabile. În opera lui Emil Botta, suflul viziunilor așezate sub semnul eternei întoarceri ne evocă mereu „capul Meduzei", definind metaforic gîndirea eternei întoarceri. „Gîndirea eternei întoarceri este un cap de Meduză" scrie Nietzsche. Metafora reverberează în textul definitiv al „vorbirii" lui Zarathustra, mai ales sub forma ochiului terifiant, a ochilor răi [6]. Regăsim acest ochi solomonar, imperativ înspăimîntător în poemul lui Emil Botta, *Ochiul de aur* :

Scanned with OKEN Scanner

Mă privea, mă îngheța
ochiul de aur

Fixitatea neliniștitoare a timpului, ca infinit, ca iad, ca orologiu demențial, ne evocă aceeași privire a Meduzei :

un ochi intens, de o fixitate neliniștitoare
și care pare a întreba
pasionat de semnificații,
curios de semantică :
ce înseamnă IAD ?

(Un timp)

Imensul ochi necruțător, „ochiul de morocîne", din poemul *Actrițele*, confirmă apropierea făcută de noi între *prolog* și *pervigilium*, între *prefață*, *pre-vedere* și *priveghere* :

Venit-a Prologul
acum, la sfîrșit
cu ochiul de morocîne.
Ochiul dilatat de spaimă
ochiul m-a țintuit
și actrițele,
delicatele tonuri de frescă,
s-au rătăcit în imensa rotondă
a ochiului,
în globul ochiului nesfîrșit
și s-au ofilit
delicatele tonuri de frescă.
S-au înzăpezit
unduiosul păr negru.
Și ceea ce va spune Prologul
acum, la sfîrșit,
ele, în spaimă
au citit, recitit,
în somptuosul ochi asfințit
în rotonda ochiului
predominat de negru.

Și aici sînt admirabile calitățile „vizuale", valențele plastice ale poeziei lui Emil Botta. Să faci din globul ochiului o rotondă, chiar scena pe care se desfășoară *theatrum mundi*, să dilați acest iris pînă a-l transforma în soarele negru, și el în declin, să faci din privirea lui însăși cauza ofilirii și disoluției celor ce sînt, și totul, prin hi-

pertrofieri expresioniste contaminînd, parazitînd „delicatele tonuri de frescă", ţine cu siguranţă de domeniul performanţei. Acest poem despre ochi (un ochi ce „meduzează"), făcînd din văz un prolog, în cea ce va fi fiind mereu marele text al simţurilor şi marele text al cunoaşterii, demonstrează încă o dată ce hărţuit şi profund vizual a fost Emil Botta. Nu doar prin visele şi himerele sale, ci printr-o profundă înţelegere a artelor plastice, a artei cinematografice. A *Imaginii* ca Meduză (în sensul pe care i-l dă Nietzsche, de metaforă definind gîndirea eternei întoarceri). Imaginea care e capabilă să-l împietrească pe cel ce-o priveşte, în lipsa oglinzii, a reflectării şi anamorfozelor, avînd darul de a media această proximitate a disoluţiei acaparatoare.

Identificarea privirii imperative şi necruţătoare cu inteligenţa, relaţia nietzscheană dintre ochiul Meduzei şi gîndirea eternei întoarceri ne apar într-un bocet hilar, ca toate bocetele lui Emil Botta, protejînd durerea prin stridenţă şi inadvertenţă :

> Spun cuvintele din bătrîni
> că vieţile stau în clipita ochiului.
> Şi această Inteligenţă, ochiul, e Soarta,
> şi zilele omului sînt bătăi delicate de pleoapă
> şi totul, odată, se curmă.
>
> *(La moartea lui Paul Popescu)*

Un fragment din *Also sprach Zarathustra* vorbeşte de sufletul avînd cea mai lungă scară şi fireşte lumea cea mai adîncă şi mai largă dintre toate. Tot aici e remarcabil pusă în evidenţă relaţia dintre abisalitate şi alteritate : „căci sufletul care posedă *scara cea mai lungă* (s.n.) şi poate coborî cel mai adînc, cum de nu s-ar lăsa locuit cel mai mult de paraziţi ? — sufletul cel mai vast care ştie să alerge cel mai departe în el însuşi, să rătăcească, să vagabondeze — cel mai de trebuinţă suflet dintre toate, care se aruncă în hazard pentru propria-i plăcere." [7]

Poezia lui Emil Botta coboară şi ea cea mai lungă scară a sufletului, avînd acces la toate tipurile de „unde" lirice, deci şi o complexă scală printre mulţii poeţi că-

Scanned with OKEN Scanner

rora urcarea și coborîrea treptelor propriului zbucium li s-au impus ca un mod de a fi. Poemele din *Întunecatul April*, din *Vineri* și *Un dor fără saţiu*, cînd nu urcă cea mai lungă scară, precum în tînjirile celeste, în stihia nocturnului și a siderelor, din volumul *Pe-o gură de rai*, coboară treptele unor adîncimi răscolitoare, iar sufletul pătimind, cu toate angoasele și ispitele sale, e însăși scara patimilor.

Printre ultimele poezii ale lui Emil Botta se află un poem intitulat *Nicăieri*, unde regăsim imaginea aceasta a sufletului ca o scară, suspendată între cer și abis, urcată și coborîtă, în funcţie de perspectiva exoterică sau esoterică pe care-o impune atracţia ochiului celest sau ispita celui terestru. Dialogul cu inima, „inimă impetuoasă", „soră miloasă", e chiar vorbirea blîndă-rugătoare cu treptele scării ei neliniștite, ce va deveni „o paloare, o umbră de scară", extinzînd dinspre obraz spre starea lăuntrică masca de claun cu paliditatea ei înscenată („obraz de cretă") sau dezvăluirea cumplită a morţii *(Domnul Amărăciune)*. Există un abis al somnului și arcanele lui alcătuiesc un labirint ale cărui umbre nu se deschid decît spre ele însele :

Ce mi-ai scris de Cetatea înger ?
De ce mi-ai spus :
„Cetăţile visate sînt în cer" ?
De groaza îngerilor,
în somnul de plumb,
în arcanele spaimelor nesfîrșite
m-am ascuns.

Ascunderea, avînd sensul unui *descensus ad inferos*, poate să semene cu intrarea într-o peșteră, „imperiu al Nicăierului", parcurs într-un „timp atemporal." Nefăcînd altceva decît să afirme, Nietzsche se întreba retoric „dacă nu cumva în spatele fiecărei peșteri se deschide o peșteră și mai adîncă — dacă o lume mai vastă, mai stranie, mai bogată nu se întinde dedesuptul suprafeţei, dacă un abis nu se cască sub fiecare străfund, fiecare fundament al gîndirii ?" [8] Declinarea abisului din poemul lui Mallarmé *(Déclinaison de l'abîme)* este și această vizualizare și trăire a lui ca o scară, fiecare treaptă nefiind decît închiderea-deschidere a

Scanned with OKEN Scanner

unor abisuri, o stratificare de stră-funduri, o străbatere a profunzimilor.

Nici transparențe, nici înfiorare
acolo,
doar dureri și doar întristare
acolo.
Și eram Nimeni
al Nimănui și al Nicăierului,
nici al zilei de azi,
nici al zilei de mîine.
Nimeni eram
al imperiului
Nicăieri.
Era un timp atemporal,
un timp de Haos, de Hades,
în somnul infernal.

Ieșirea din somnul de plumb, din abisul glisărilor vertiginoase, este ea însăși alunecare, „plumb topit, o cumplită fluiditate." Acesta e chiar momentul cînd abisul, privit și coborît, începe să privească și să coboare în chiar ochiul și inima celui ce a îndrăznit să-i tulbure adîncurile :

Și a fost parcă ieri,
la noaptea ierului
cînd ființa imperiului.
ființa Nicăierului
s-a desființat.
Spart e, o spaimă
deșuchiatul palat.
Plumb topit, o cumplită fluiditate
un fluviu de foc inima străbate,
un cutremur, șuvoiul său
prin inima lui Nimeni și a lui Nimănui.
Fii liniștită, sora mea,
inimă impetuoasă,
nu dispera, soră miloasă,
nu-mi zdrobi coasta.
...Și abia se mai vede
o paloare, o umbră de scară.
Și infinitatea de trepte
coboară, coboară. (s.n.)
Și abia se distinge
la grozava intrare
în litere stulte, nefaste,
ceea ce odată scria :
Oricine, ce vrea !

Scanned with OKEN Scanner

Poemul lui Emil Botta, elegiac prin forța lui de a declina abisul ființei („Și eram Nimeni / al Nimănui și al Nicăierului"), încarcă scenariul acestei declinări, — un scenariu tipic existențialist și expresionist — cu toate conotațiile la care ne-am mai referit. Declinarea este o formă supremă a locuirii alterității prin această sumă de «flexii» pe care le ia un cuvînt pus în situații de alteritate (alt gen, alt număr, alt caz). Sensul de crepuscul, declin, cădere, slăbire, diminuare și de apus al ființei îl regăsim în finalul viziunii: „Și abia se mai vede / o paloare, o umbră de scară." Apoi, întreg poemul *Nicăieri* nu este altceva decît o declinare a numelor infinitului și a infinitului lăuntric. Dacă ținem seama de o conotație mai veche, din filosofia lui Epicur, versurile din *Nicăieri* ne apar ca o expresie a avatarurilor pe care le presupune devierea de sine, această „împrăștiere spontană a atomilor" lăuntrici. Proiectat în astronomie, sensul este acela de îndepărtare de ecuatorul sferei terestre, „îndepărtare" cu urmări cumplite în poemul lui Emil Botta, dacă n-ar fi decît acel „cutremur, șuvoiul său / prin inima lui Nimeni și a lui Nimănui"; unul din nenumăratele cataclisme provocat de acest grav și alintat „făuritor de catastrofe", cum îl laudă una din măștile poetului. Amurgul sufletului, ascensiunea lui către stele sau coborîrea în străfundurile ființei, suspendarea în amiază, în ora miezului de zi, în această clipă vertiginoasă, cînd lumea-adevăr și lumea aparențelor se prăbușesc și se adincesc una în alta, nu fac decît să parcurgă lunga scară a sufletului: „Căci sufletul care posedă scara cea mai lungă și care poate coborî cel mai adînc, cum nu s-ar lăsa locuit cel mai mult de paraziți? —

— sufletul cel mai larg, care cel mai vast știe în el însuși să alerge, să hoinărească, să vagabondeze; din toate cel mai de trebuință și care în hazard se aruncă pentru plăcerea lui; —

— sufletul care este și în viitor se scufundă, sufletul care are și în voință și dorință *se vrea* scufundat; —

— sufletul care pe sine se alungă, care pe el însuși în cel mai vast cerc se întîlnește; din toate cel mai înțelept și care cel mai suav convinge bufoneria; —

C-da 217 coala 13

Scanned with OKEN Scanner

— sufletul care pentru el însuși are cea mai mare iubire, în care toate lucrurile își au curentul și contracurentul, fluxul și refluxul, oh! cum n-ar avea el, *cel mai înalt dintre suflete*, cei mai vicleni paraziți?"[9]

Ce fereastră se deschide grație acestui text — folosit de noi ca un ecorșeu — spre înțelegerea poeziei lui Emil Botta! Alteritatea (paraziții) locuind identitatea cea mai vastă și mai adîncă, cea mai înaltă și mai bogată în trepte, se instituie într-o confirmare a deschiderii purității spre lume, spre toate acele hibridări neașteptate, dar mai ales investituri și dovezi ale autorității. Suavitatea e capabilă de persuasiune în fața bufoneriei. În toate piruetele de saltimbanc ale limbii, metaforei și alegoriei, în acrobația muzicii interioare și a stridențelor, în toată pantomima grotescă pe care-o dezvoltă lirismul lui Emil Botta, scara cea mai lungă a sufletului lui dezvoltă mereu această inocență infinit persuasivă, în stare să deturneze bufonada hilară în sfioasă și franciscană privire a celor ce sînt.

Și pe scara cea mai lungă a viului, (viul prea viu, viul dureros de viu, abisul viului), neființa ar fi cel mai viclean parazit și artificiul, bufoneria s-ar lăsa învinse de privirea suavă. Ochiul cumplit al Meduzei din imaginarul crîncen sau thanatic e pînă la urmă hipnotizat de ochiul de copil.

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, ed. cit., p. 221: „Genuss und Unschuld nämlich sind die schamhaftesten Dinge: beide wollen nicht gesucht sein. Man soll sie haben —, aber man soll eher noch nach Schuld und Schmerzen suchen!"

[2] Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, ed. Colli-Montinari, tome V, Paris, Gallimard, 1967, p. 96.

[3] Claude Lévesque, *L'étrangeté du texte*, Essai sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida, Union Générale d'Editions, 8 rue Garancière, Paris, VI, 1978, p. 26.

[4] Friedrich Nietzsche, *Poezii*, ed. cit., p. 106—107.

[5] Friedrich Nietzsche, *Poezii*, ed. cit., p. 106. În original: „Nur *dein* Auge — ungeheuer Blickt mich's an, Unendlichkeit!"

[6] Claude Lévesque, *op. cit.*, p. 80—81 și nota 93.

[7] Friedrich Nietzsche, *Von alten und neuen Tafeln*, ed. cit., 19, p. 231.

[8] Friedrich Nietzsche, *Par delà la bien et le mal, La généalogie de la morale*, Ed. Colli-Montinari, tome VII, Paris, Gallimard, 1971, p. 204, variantă.

[9] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, ed. cit., p. 229.

Scanned with OKEN Scanner

O cultură moare atunci cînd sufletul a realizat toată suma posibilităților sale.

SPENGLER

De-abia l-am pronunțat cuvîntul „trecut" și am creat realitatea lui. Și, ca printr-o magie, printr-un act de exorcism, am doborît un adversar, am ucis prezentul. Poate că a gîndit bine înțeleptul: TOTA EST SIMUL. Și acest simultan, această sinteză, această concentrație nu însemnează atemporalul, nu. Ci s-ar părea că lucrurile ne răspund cu actul lor de prezență, cu înfățișarea lor: AD SUM!

EMIL BOTTA

Miracolul vostru nu este, ci poate ar fi.

EMIL BOTTA

Poezia lui Emil Botta creează stări paroxistice din *gîndirea unei posibilități* și *posibilitatea unei viziuni*. Ne amintim că Nietzsche sublinia în *Știința veselă* puterea reflexivității, exercitîndu-se ca o gîndire a unei posibilități și nu ca o gîndire a unei certitudini: „Și atunci cînd repetiția ciclică nu este decît o probabilitate sau o posibilitate, chiar *gîndirea unei posibilități*, ea poate să ne tulbure și să ne transfigureze, și nu numai emoțiile sau anumite așteptări! Ce influență n-a exercitat asupra noastră *posibilitatea* damnării eterne?" „Cea mai puternică gîndire consumă o grămadă de forțe care altădată ascultau de alte scopuri: astfel ea acționează într-o manieră *transformatoare*, ea creează noi legi dinamice și nu o forță nouă." [1]

Angoasele provocate astfel, sentimentul de insecuritate, magia posibilului inculcînd o morală sau senti-

Scanned with OKEN Scanner

mentul culpabilității (cîți proscriși printre inocenții biciuiți de posibilitatea pierderii inocenței!), intră în poezia și proza lui Emil Botta sub orizontul esteticului! Cîte viziuni, cîte apocalipse, dar mai ales cîtă libertate și forță a imaginarului, grație acestor scenarii utopice, potențînd tocmai *posibilitatea* unei viziuni, Utopia:

> E posibil, e posibil oare să nu pot muri,
> să-ți aud vocea suind treapta nopții, și suind în zi,
> să mă ridic din pat ca o statie, ca marinarul de veghe,
> să te zăresc în somn de la o mie de leghe?
>
> Da, e posibil, întunecatul meu iubit,
> să mă auzi cîntînd chiar cînd voi fi murit,
> să mă vezi aieve în cerească oglindă
> și în părul meu stele să se stingă și să se aprindă
>
> *(Remember)*

Remember nu este altceva decît un poem despre posibilitatea „repetiției ciclice" la care se referă Nietzsche. Tulburarea și cutremurul produs de imaginea unei asemenea posibilități sînt îmblînzite datorită răbdării și amenității iubitei. Ea smulge unui registru al terorii, pentru a le dărui tandreții, toate acele atribute terifiante tipice unei galerii de «morts-vivants».

Imaginarul «*eventualității*» transformă eventualitatea într-o omniprezență. Chiar dacă nu apar și însemnele verbale marcîndu-i explicit intrarea înspăimîntătoare în scenă. Uneori un verb sau altul ne atrag atenția că am pătruns într-o lume a magicului și tenebrelor: „se părea", „se făcea", „se arăta". O geografie a părelnicului se naște la flacăra verbelor anunțînd epifanii și construind apocalipse. În fine, tot ce ține de *arătare*, *iluminare*, *coșmar*, *reverie* sau *vis* și, numind aceste elemente, am spus aproape toată opera lui Emil Botta, se revendică de la o trăire și gîndire paroxistică a posibilului, ca viziune, ca vedenie. Emil Botta se pare că a fost fiul cel mai ascultător al Utopiei. El n-a trăit altfel decît ca „fiul rătăcitor", fugind din Real pentru ca să se poată mereu întoarce mai în adîncul lui, pentru a-și cere iertare, iubind deopotrivă visarea și autoflagelarea. În fond, numind aceste două mari pulsiuni ale spiritului său, nu facem decît să întărim o unică

Scanned with OKEN Scanner

obsesie. Pentru că visarea este și la el o formă supremă a lucidității și doar aparent, a amăgirii.

Cărțile sînt făcute să ne apropie de cărți. Într-un sens ce depășește cazuistica unui comparatism *ex cathedra*. Citești ceva și, fără ca paginile respective să fi fost chiar sursa nemijlocită a unei alte opere, realizezi că ți-ar fi fost imposibil să-l înțelegi pe un scriitor dacă nu i-ai fi citit și pe alții, fie aceștia oricît de îndepărtați de spiritul și litera lui. Apropieri bazate pe o relație de neasemănare sau de posibilă asemănare pot adînci înțelegerea unei opere și mai ales o re-cunoaștere a ei, îndeplinind rolul hîrtiei de turnesol sau pe acela al apei în care lași să curgă cositorul topit pentru a lua forme imprevizibile.

Vecinătățile de acest tip, îngemănările forțate cu bună știință sau venindu-ți în gînd pe neașteptate au de multe ori șanse mult mai cuprinzătoare în intuirea mareelor profunde. Un nou fragment din Nietzsche ne ajută atît de imprevizibil pentru un „critic cu principii", să-l înțelegem pe Emil Botta. Ales premeditat de noi din același capitol cuprins în *Also sprach Zarathustra*, e vorba de *Von alten und neuen Tafeln (Despre vechile și noile legi)*. „Aici stau și aștept, cu vechile legi fărîmițate în jurul meu și cu legi noi, pe jumătate scrise [...] Iată ce aștept acum, pentru că trebuie mai întîi să mi se arate semnele că timpul meu a venit, — leul care rîde și stolul de porumbei. [...] Așteptînd, mie îmi vorbesc, precum acela care are timp. De la nimeni nu primesc po(vești) noi : așa că mie-însumi îmi po(vestesc)."[2] Nu trebuie să căutăm imaginarul lui Emil Botta în acest text, spațiile pe care le locuiește el în propria-i poezie, nici obiectele și nici măcar obsesiile lui. Pentru că nu le vom afla. Deoarece nu sînt la fel pictorii care-au pictat tema tentației Sfîntului Ieronim și, în general, identitatea de temă poate să nu ne spună aproape nimic despre două opere reflectînd atavisme similare.

O astfel de „procedură" critică pleacă, asemeni altor încercări din paginile noastre, de la ideea că lectura „specializată" trebuie să acumuleze o bogăție de mijloace în stare să faciliteze *trăirea* unei opere și nu doar cunoașterea ei. A cunoaște poezia unui autor în-

Scanned with OKEN Scanner

seamnă pînă la urmă, probabil, a fi mereu mai bogat și mai firesc implicat în *retrăirea* ei, fie și prin corespondență. Ceea ce poate să ne surprindă în textul lui Nietzsche, utilizat cu o premeditată opacizare a finalității lui, este *gestualitatea* și *modul de a participa la creație*, avînd convergențe sigure în opera lui Emil Botta. Începînd de la punctarea precisă a locului, „hier sitze ich" spune filosoful, de parcă și-ar desena cu cretă pe scîndurile scenei un spațiu ce trebuie să fie numai al lui pentru a fi. La fel procedează și Botta și nu neapărat pentru că a fost și actor, ci mai ales pentru a-și desfășura o strategie esențială a visului, a nelocului, pentru a-i încorona în poemele sale pe Oarecare, Oricine, Nimeni și Nicăieri, marile personaje incognito și vastele spații anonime reverberîndu-i eul, într-o alteritate cu atît mai imperativă cu cît identitatea se strigă pe sine, declinîndu-și abisul: aici stau eu! Cel mai adesea nu se rostește *aici*, imperativul prezenței fiind sugerat de decor sau de enunțul la persoana I: „Să mă refugiez în cortul pădurii" *(Ordin)*; „Printre oglinzi, la ora cinci, am să cobor" *(Domnul Amărăciune)*; „Cum ședeam în claia de fîn" *(Cosmos)*; „La cina înecaților" *(Praznic)*; „Eu sînt Dionysos, spusei" *(Proverb)*; „Tristul, sofistul, al meu alter-ego / bătu la scorbura sihăstriei mele" *(Din senin)*; „Aici, în această feerică vale / înalt osanale". *(Vita nuova)*; „Stăm la masă cu tristul suspin" *(Cîntec)*; „Eram lunarul cavaler, mai lunar decît luna din cer, cu Tristețe, într-o noapte nespusă..." *(Cavalerul cu melc de aur)*; „Așteptînd Cetele, / am *încremenit*, / florile dalbe m-au năpădit. / Din mormîntul ce mi-am durat, / aud al albinelor zumzet fermecat. / Mierea morții nu e rea la gust, / cînd înnebunești / așteptînd Cetele!" *(Cetele)*. În acest poem, utopizarea, *id est* neantizarea timpului și spațiului prezent, se execută, paradoxal, cu forța unei definitive întemeieri a fragilității, a părelnicului, a umilei esențe.

În alt poem baroc, sensurile pe care le ia cuvîntul *aici*, acest paradoxal *hic et nunc* al Utopiei și nu al vîrstei de aur, departe de a ilustra unitatea de loc, de timp și de spațiu, ne sugerează întîlnirea dintre mișcare și deghizare, avînd ca urmare faptul că mobilitatea îm-

Scanned with OKEN Scanner

prumută aparența a ceea ce nu este, a imobilității [3]. Mai mult, acest *aici* devine un soi de suprafață (fațadă) barocă, cu formele intrate într-o volatilitate irepresibilă, semănînd cu zborul sau legănarea în curgerea apei.

Alergare și zbor, *aici*, lîngă mine
o cădere pe aproape de mine ;
o leoaică ciocîrlie, *aici*, lîngă mine
spintecă zarea,
Ah, alergare și zbor
vă iubesc nemișcarea !

(Leoaica)

Apropierea de text, ca de o jupuire, ne oferă ceea ce-am putea numi transparență esențială a traiectelor vitale din organismul operei. Nu urmărim doar circuitul metaforei, al alegoriei, al insolitului în natura operei, ci mai ales infinitele ipostaze ale viului actualizîndu-se estetic. Un exeget care a tins măcar o dată spre înțelegerea călătoriei unui singur cuvînt în Natura Culturii are șanse infinite să exprime, să aproximeze inefabilul creației. Același cuvînt *aici* se încarcă în opera lui Emil Botta cu o mie de sensuri, pentru că locul perspectivei nu e un jalon, un simplu țăruș, ci însăși privirea, precum văzul „cu o mie de pleoape, / o mie de ochi" al plopului invocat în poemul atît de „modern", *Ruga fericitului autor :*

Aici vei petrece,
vei face un stagiu *aici*,
o penitență *aici*,
în veștede pagini,
aici în paragini,
în opera mea
Plop, plop,
cu o mie de pleoape,
o mie de ochi !

Revenind la textul lui Nietzsche *Despre vechile și noile legi*, primele fărîmițate, ultimele pe jumătate scrise, afirmînd joncțiunea lor în opera emilbottiană, nu vom sublinia decît o idee care ține de domeniul bunului simț, și ca atare prezentă în comentariile ce i-au fost consacrate. Trebuie insistat însă. Vechile legi și noile

Scanned with OKEN Scanner

legi sînt regăsibile în orice operă. La Emil Botta, distrugerea celor vechi se face printr-o cultivare a lor. Uneori ca recuzită. Alteori cu o patetică identificare. Uneori printr-o exagerare ironică a patinei, a vetustețiii și, alteori, cu un dor fără saţiu, într-un soi de predare de sine, de poză „meduzată", fascinată în fața vestigiilor stilistice de muzeu. Mai importantă decît acest imaginar al eternei întoarceri s-ar putea să fie proximitatea legilor noi, „scrise pe jumătate", grație unui gest salvator de a nu duce noul pînă la ultimele lui consecințe, în stare să-l suspende într-o nonfinitudine infinit sugestivă. S-ar putea scrie un studiu numai despre cum nu a dus Emil Botta „noile legi" ale stilurilor scrierii moderne pînă la capăt, oprindu-se la jumătatea scrierii (respectării) lor și neepuizînd astfel un cod, o manieră, ca pentru a nu ucide viul și imprevizibilul, esențiale în artă.

Fantasticul lui Emil Botta se scrie pînă la jumătate pentru a fi „total", suprarealismul lui se scrie pînă la jumătate, pentru a nu fi înregimentabil, cum tot pînă la jumătate se scriu : imagismul, expresionismul și onirismul pentru a rămîne genuine. Și niciodată lucrul acesta nu sacrifică trăirea artei, obligînd-o la jumătăți de măsură. Pentru că, la Botta, fiecare stil ascunde un abis al stilului și, lăsîndu-se purtat de el, alunecă implacabil într-un infinit al stilurilor. Noile stiluri cu manifestele lor ostentative par a fi așezate într-o «cameră numai oglinzi», fie acestea ale prudenței și măsurii sau „spații" de reflectare, protejînd privirea de împietrirea nefastă a meduzei. O tutelară împărăție a oglinzilor strîmbe supune noile estetici, obligîndu-le la benefice anamorfoze :

Am o casă
numai oglinzi.
În ea mă închid
ca un fermecat
și mor mereu, repetat,
în glaciale oglinzi
reflectat.

(Oglinzile)

Scanned with OKEN Scanner

Poemul *Oglinzile* începe în stilul tipic al ghicitorilor și cimiliturilor. Punerea în scenă a coșmarului ni se oferă cu aparența unei *dezlegări* de enigme. Dar ceea ce presupunem că se va desfășura ca o *dezlegare* — celebra identitate stabilită de Nietzsche între poet, dezlegătorul de enigme și mîntuitorul hazardului („als Dichter, Rätselrater und Erlöser des Zufalls") — nu va însemna decît o mai cutremurătoare *legare* (înșfăcare) a realului de posibil. Potențialul e zdruncinat, din teritoriile lui — fără de locul, *u-topos* — pentru a deveni real actualizîndu-se ca *topos* imaginar. Și aceasta chiar la nivelul scriiturii.

Un perspectivism unic tulbură mereu apele unui stil așa-zis pur. Iubindu-și profunzimea, stilul nu poate să nu iubească și masca. Dar, punîndu-și masca pe față, nu va face decît să se travestească ori să-și anunțe moartea precum vechile măști de aur. Maxima sclipire a stilului, încoronarea lui sînt adesea primele semne sigure ale declinului și renunțării. Etalîndu-și masca, stilul își dezvăluie esența, chiar dacă devine contrariul său. Pudoarea stilului lui Emil Botta, ca și pudoarea unui zeu, este aceea de a se ascunde. Pentru ca noi să-l pierdem din vedere, obrazul lui va purta numai semnele diferitului și ale diferenței, într-o diferențiere infinită și mereu insolită.

Un atropolog (Claude Lévi-Strauss) spunea, vorbind de „Calea măștilor", așa cum este ea înfățișată de un splendid album, că o mască nu e niciodată ceea ce reprezintă, ci semnifică mereu ceea ce a ales să nu reprezinte.

Dar ce înseamnă de fapt pentru un scriitor să-ți aștepți ora și de ce ni se par semnele instalării unui timp al lui Nietzsche capabile să sugereze ce a însemnat și înseamnă un timp care nu e decît al scriiturii lui Botta? „Leul care rîde și stolul de porumbei" scrie Nietzsche. Acestea sînt și elementele unei posibile heraldici emilbottiene, anunțînd ceea ce este inconfundabilul timp al scriiturii pe care l-a impus volumul *Întunecatul April*.

Forța și teroarea cuvîntului rîzînd de forță și teroare și o stranie vecinătate a violenței sălbatice (leul) cu pacea, grația și duioșia stolului de porumbei. Iată a-

Scanned with OKEN Scanner

ceastă îngemănare insolită într-un concetto. Leoaica-ciocîrlie, una din posibilele efigii ale poeziei lui Emil Botta, amintindu-ne de semnele care-i vesteau lui Nietzsche un timp al său :

tu, leoaică ciocîrlie,
rimă de aur a versului meu
. . . . . .
răcnind îmi răspunse leoaica
și răspunse
acea nemaipomenită ciocîrlie
. . . . . .
și *răcnet și grație* (s.n.)
. . . . . .
Nu știu, nu știu,
a răcnit ca un leu ciocîrlia,
dar o pasăre-fiară
decît mine mai mîndră
m-a sfărîmat
cu duioșia

(Leoaica)

Și împlinind atributele „stolului de porumbei" sau ale perspectivei esoterice — a vulturului — din opera lui Nietzsche, mierla e o prezență tutelară în poezia lui Emil Botta, parcă infinit mai sugestivă decît porumbelul :

Ele salutate de mine
ca supranaturalele naturi,
ele, mierlele

(Prostul)

Pentru a încheia acest tip de comparatism extrem de liber, în care paralelismele funcționează ca niște revelatorii pentru textul analizat, va trebui să accentuăm unul din lucrurile cele mai importante care-i leagă pe cei doi scriitori : redescoperirea spunerii ca Utopie, ca poveste a posibilului. Utopia e recuperată, la Nietzsche, pentru filosofie și poezia scriiturii. Emil Botta transformă Utopia pentru poezia și filosofia scriiturii : „Așa că mie însumi îmi (po)vestesc."

Marele orgoliu, marea umilință a filozofiei care ni se prezintă ca fabulă, fiind parabolă și înțelepciune, configurează o atitudine a creației, tutelară în opera lui

Scanned with OKEN Scanner

Nietzsche. La Emil Botta gestul poeziei care ni se prezintă umilă, mereu umilă într-o splendoare năucitoare, ca fabulă, istorioară cu vedenii, plante și animale hilare și, din cînd în cînd, ca parabolă, dar firește stingace, abia bîiguită, gestul poeziei care cel mai mult ezită să se dea drept poezie e marele semn al îmbrățișării esenței poeticului. Fabula metamorfozată în „melodioasa tragedie" e victoria prin umilință și utopia antisublimului („anti-pasăre, contra-pasăre").

Leonardo da Vinci l-a obsedat pe Emil Botta, lucru dovedit nu doar de interesul poetului pentru «sfumato». Versurile din *Primarii din Cork* („Hazardul ne vede cum a văzut vizionarul DA VINCI"); „aeriana tăcere lionardescă") și referirile la cartea lui Valéry *Introducere în metoda lui Da Vinci* prezente în publicistică [4] certifică un interes mai adînc ce-ar merita o analiză separată.

Să fie doar o întîmplare predilecția manifestată de acest titan pentru genul umil al anecdotei, pentru *facezie* (gluma, snoava, vorba de duh), pentru fabule, pentru *alegorii* prezentate în edițiile italiene ca „viziuni" și „profeții"? Toate aceste scrieri, cu care și-a umplut sutele de pagini de manuscrise, sînt smulse atitudinii moralizatoare, unei gravități de cabală și teozofie, tonului de profeție neagră, lipsit de grația relativizării. Ele accentuează inocența cimiliturli de a defini infernalul și paradisiacul, ascunzîndu-le prin ghicitoare, chiar aparența și esența.

In *Fabulele* lui Leonardo, în proza lui căreia i s-au subliniat mereu virtuțile plastice și muzicale, sugestivitatea jonctiunilor sintactice și arta de a ascunde cea mai ușoară urmă de individualitate în universal, regăsim această mască a perisabilului, miniaturalului și umilului pe care o poartă „istorioara" care e mai mult decît fabulă, poezie, viziune și muzică.

E doar o simplă întîmplare și totuși volumul de *Fabule* al marelui vizual Leonardo da Vinci se deschide cu o parabolă despre *Măceș și Mierlă* [5]. Ne reîntîlnim pe neașteptate cu mierla lui Emil Botta, cu asupritoarea sau tragica muză a lui Trakl și eliberatoarea emblemă a unei poezii, în care fiorul utopiei pare să fie dat de paradoxala ei supremație-servilitate. Mitul vîrstei de

Scanned with OKEN Scanner

aur poartă masca umilă a fabulei și acel *niciunde, nicăieri* și *fără de loc* al posibilului se instituie ca un *aici* al posibilului, ca o arătare la față a lui, în straiul „domesticit" al fabulei și ghicitorii. Alt exercițiu de «mise en abîme», alt mod de a secera cutremurătorul acestui probabil, teribilul acestei eventualități devenită iminență, prezență. Apocalipsa, cu sensul ei complex de *revelație* și nu doar de viziune eschatologică, ni se dezvăluie, sub masca utopiei umile, ca o ghicitoare, ca o fabulă, ca un concetto. Ea poate fi mierla răcnind și jeluindu-se în fața poetului, precum în poezia lui Emil Botta sau pasărea trufașă strigîndu-i măceșului adevăruri cumplite, acea mierlă pedepsită să fie captivă din fabula lui Leonardo. Apocalipsa rîvnind utopia de a nu fi decît fabulă devine poezie, tulburătoare poezie. Și într-un vers al ei ne întîlnim cu Leoaica-ciocîrlie, cu acest „răcnet și grație" ce este însăși expresia Utopiei ajunse la paroxism, în poezia lui Emil Botta.

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *ed. cit.*, p. 407.

[2] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, *op. cit.*, p. 217 : „Hier sitze ich und warte, alte zerbrochene Tafeln um mich und auch neue halb beschriebene Tafeln. [...] Des warte ich nun : denn ernst müssen mir die Zeichen kommen, dass es meine Stunde sei, — nämlich der lachende Löwe mit dem Taubenschwarme [...] Inzwischen rede ich als einer, der Zeit hat, zu mir selber. Niemand erzählt mir Neues : so erzähle ich mir mich selber".

[3] Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France* Circé et le Paon. Huitième réimpression. Librairie José Corti, Paris, 1954, cap. *Fîntînile*.

[4] Paul Valéry, *Introducere în metoda lui Da Vinci*.

[5] Leonardo Da Vinci, *Scrieri literare*, Prefață traducere și note de Ovidiu Drimba, Editura Albatros, 1976, p. 31—32.

Scanned with OKEN Scanner

Și mii de grimase de copii, de îngeri, de bufnițe, de bufoni și de fluturi, la fel de mari cît niște copii, rîs și sarcasm și tumult se rostogoliră spre mine.

Și fals să fie pentru noi orice adevăr în care n-ar exista un singur hohot de rîs.

NIETZSCHE

Ce înseamnă „leul rîzînd" al lui Nietzsche dacă nu gravitatea, autoritatea și sublimul rîzîndu-și de tot ce e grav, autoritar și sublim? *Rîsul* tutelar și eliberator pentru Nietzsche e regăsibil în opera lui Emil Botta. E hohotul definitoriu pentru elegia sarcastică și ironia tandră, pentru gestul săgalnic și ireverențios al clintirii idolilor, scoși din apatia lor cu loviturile de ciocan sau de diapazon ale rîsului violent ori cristalin. Același capitol din *Also sprach Zarathustra (Von alten und neuen Tafeln)* ne oferă și fragmentele privitoare la rîs: „Îi imploram *să rîdă* de marii lor maeștri în virtute, de poeții și sfinții lor, de salvatorii lumii. De sinistrii lor înțelepți, îi imploram să rîdă și de oricine care, vreodată, precum o neagră sperietoare și predicțiune, s-ar fi cuibărit în arborele vieții și de tot acel altădată al lor am rîs și de putreziciunea sa, de majestatea sa prăbușită. Într-adevăr, precum fac predicatorii de penitențe și bufonii cu toate ale lor, mari și mici, mi-am strigat blestemul și mînia zicînd că atît de meschin este tot ce-i mai bun al lor. Și că tare meschin este tot ceea ce au ei mai rău! — așa am rîs [...] Și

rîdeam și țipam nostalgia mea înțeleaptă care s-a născut sus pe munți, o sălbatecă înțelepciune într-adevăr! — marea mea nostalgie cu aripi fremătînde. [...] Și adesea ea mă smulgea și mă tîra acolo sus, acolo jos, în plin hohot de rîs; atunci am zburat cu un adevărat fior de spaimă, ca o săgeată furată de beția soarelui."[1] Și mai departe, o splendidă imagine a rîsului precum un cort multicolor fixat deasupra lumii, protejînd-o astfel, asemeni unui acoperiș esențial: „Într-adevăr, i-am făcut să vadă stele noi și nopți noi și pe deasupra norilor, zilelor și nopților am întins rîsul ca un cort multicolor. [...] Ca poet ce descifrează enigme, mîntuitor al hazardului, i-am învățat să creeze în viitor și tot ce a fost să răscumpere creînd."[2]

În poemul *Mineral*, scris în 1932 și tipărit în *Discobolul*, influența lui Nietzsche e transparentă. Filosoful din Bâle e „citat", sintagma „arborele trist din singurătatea a șaptea" trimițîndu-ne chiar la *Știința veselă*, unde paragraful 309 se intitulează *Din adîncul celei de-a șaptea singurătăți*[3]. Dar, mai mult decît preluarea sintagmei, ne interesează cîteva versuri din acest poem, mărturisind o frecventare a filosofului, disimulată într-un registru metaforic el însuși nietzschean:

> Orbii, cu pas de lup, veghează asupra lumii,
> delfe în fum, ciclul navigatorilor,
> atunci rătăceam la ruina stelelor vechi (în uitatul septembrie)
> cu *profetul meu* (s.n.): limbi în fier roșu, dezolate perechi.
>
> *Rîsul tăcut* (s.E.B.) îmi întuneca fața
> cînd serveam domnia condorilor,
> orgii pierdute, arborele trist din *singurătatea a șaptea* (s.E.B.)
> Semn tainic de moarte.
>
> *(Mineral)*

Pentru cine a citit *Also sprach Zarathustra*, legăturile sînt evidente. Un complex metaforic specific pentru imaginarul lui Nietzsche este întreg versul: „Orbii, cu pas de lup, veghează asupra lumii." La fel și selectarea imaginarului din regnul animal, predilecția pentru scenarii ale rătăcirii de tip *homo viator* sau călătoria de inițiere („ciclul navigatorilor"). Importantă este prezența în acest poem a sintagmei ce va avea un rol

Scanned with OKEN Scanner

fundamental în opera lui Emil Botta. „Rîsul tăcut", simbol subliniat de autor și tipărit cu alte caractere, ca și versul al patrulea din prima strofă „prin parcul de foc al arterelor" ori citatul din Nietzsche „singurătatea a șaptea." O nuvelă din volumul *Trîntorul* se va numi *Rîsul tăcut*. Frecvența acestui complex imaginar și existențial e simptomatică pentru înțelegerea lui Emil Botta. Ea pare să fie și cheia *diferenței* de structură și scriitură dintre autorul lui Zarathustra și cel al *Întunecatului April*. *Rîsul* gîlgîitor, vital, ireverențios, rîsul ca o lovitură de ciocan, biciuitor, sarcastic, al lui Nietzsche devine la Emil Botta *rîsul tăcut*. E mult mai nostalgic, mai tandru, mai înnegurat-melancolic rîsul poetului, purtînd o mască clorotic-îmblînzitoare, pînă la amuțirea vitalului. În primele poeme, somnul și plînsul înecă acest rîs, lăsîndu-l să se audă mai mult ca plînsul-rîs, plînsul amendat de structurile argotice și ironice: „în plînsete se va îneca" *(Acum și aici)*; „potopul de plînsete" *(Vacanță)*; „lemnele varsă lacrimi pentru voi" *(Mila pămîntului)*; „Cu chiu și vai încheind valiza / în singurătate lăcrimam" *(Singur)*; „Goliat al dezolării, frate, / lacrimile mi-au răscolit inima" *(Din senin)*. Fără să fie pomenit prea des, în volumul de debut, rîsul e de fapt întreg poemul, tumba lui nonșalantă printre simboluri. În *Ultimele poezii* există o nouă explozie a hohotului vital. *Vînt al durerii* debutează cu versurile: „De vicleni ce eram / rîdeam și rîdeam", frenezie întreruptă de „catilinarele vîntului". Strania expresie a durerii, o durere îmbrăcată în mască de carnaval, pestriț și strident înfățișată, se datorează acestei trîmbițate veselii și fericiri a celui ce, declarîndu-și tatăl „mult prea mort" și incapabil de apărare, se simte obligat să-l răzbune într-un mod insolit, aducîndu-l ca vedenie terifiantă: „de-a prostăvala mă dau, / peste cap de trei ori / și chiui și chiui / și el va veni ca leul, / îmbrăcat în leu, / în blană de leu pe care / numai văzînd-o mori. / Și poate și chivără va purta ca oștenii. / Oh, o mînioasă vedenie / te va nimici, / Vînt al durerii!" Într-un poem abstruz, *Triștețiî și Bureții*, avînd cîteva versuri comune cu *Vînt al durerii*, putem auzi rîsul sălbatec zgomotos, rîsul ca o mușcătură: „De bu-

reţi şi tristeţi ce eram, / maică, ce mai rîdeam, [...] Al de noi tobe şi burdufe băteam / şi rîdeam şi rîdeam [...] ...Şi rîdeam, şi rîdeam, / cîini eram / şi lătram la stelele Ursei, la Carul Mare." Oricum, *Ştiinţa veselă* a lui Nietzsche a lăsat urme în gestualitatea operei lui Emil Botta. Există uneori un tip similar de *mimică frenetică*, un joc zbanghiu făcînd să trepideze, asemănător, scriitura. O tristeţe ireverenţioasă. O insolenţă similară uneori. Deşi Emil Botta îşi ia o distanţă faţă de insolenţă şi faţă de Nietzsche, scriind în eseul *Neactual*[4] tipărit în *România literară* a lui Rebreanu: „Insolentul profesor de la Bâle, în visul pentru o Germanie triumfală, pentru reforma sintetică fără sfinţi regionali şi fecioare locale, a subliniat, efort epicurean împotriva fiinţei debile, această violentă religie a acţiunii. Atunci s-a vorbit de o ştiinţă a societăţilor, concepute ca destin exact, supuse, minereuri sau plante, unei vieţi şi morţii. Evoluţia ciclică a lumilor, creştere şi declin, întoarcere, după o umbră de cauzalităţi, mai mult sau mai puţin suficiente, la vechile forme. Agregaţi misterios de slăbiciune şi forţă, stări al căror fenomen-limită era însuşi Nietzsche-bolnavul". Interesantă e şi lumina aruncată asupra secolului XIX, „secol întreg de tensiune, poftă, aşa cum în teatrul antic măştile preparau intervenţia supremă a lui Dionysos". Eseul, cuprinzînd formulări eliptice şi o tensiune a sensurilor implicite, demonstrează frecventarea filosofului, dar şi o certă independenţă. Foarte importantă este trimiterea la Dionysos, dacă ne gîndim că Emil Botta a fost decretat „cel mai dionysiac poet apărut la noi", „aproape singurul poet dionysiac"[5].

Această frecventare a lui Nietzsche[6], spre deosebire de aceea a lui Kierkegaard aproape deloc afişată, demonstrată de noi în *Apocrife*[7] e în repetate rînduri mărturisită. Anii 1932—1933 vor fi fost anii lecturilor din *Aşa grăit-a Zarathustra, Dincolo de bine şi rău, Genealogia moralei, Ştiinţa veselă. Uman, prea uman, Voinţa de putere, Ecce Homo, Naşterea tragediei, Amurgul zeilor*, dovadă referinţele din publicistica lui Emil Botta şi urmele nietzscheene din poeziile tipărite după perioada „faptului divers". Cele mai dese referiri se fac la *Dincolo de bine şi rău* şi la *Aşa grăit-a Zarathustra*. Le

întîlnim în articolele *Sisteme în critică* (*România literară* nr. 30, 1932), *Stilul cinematografic* (*Ulise*, nr. 3, 1932). Dar recunoaștem în sintaxa eliptică a articolelor, în aglutinarea de fragmente ce-și au o independență relă în text, modelul fragmentarismului nietzschean din *Amurgul zeilor* și *Uman, prea uman*. În articolul *Stilul cinematografic*[8], iată apropierea dintre Nietzsche și arta cinematografică a lui Eisenstein: „Foamea nietzscheană de lucruri bune și rele, simpatia cu obiectul nediferențiat, sînt valorile atît de comune ale tehnicei Eisenstein. Dar de la Hyde pînă la singulara metamorfoză în Jekyll se petrece seria gradațiilor perceptibile. Acest dualism al unei substanțe comune este fenomenul suprem în care se deschid drumurile artei." Descoperim printre rînduri o profesiune de credință, vădind timpuria opțiune a lui Emil Botta pentru „obiectul nediferențiat", pentru „metamorfoză" și „seria gradațiilor", pentru acest „dualism al unei substanțe comune" — socotit drept „fenomenul suprem în care se deschid drumurile artei".

În eseul *Despre moartea neobișnuită*[9], invocarea lui Nietzsche se face într-un context mai complicat, cel al relației dintre „omul providențial" și cultură, dintre istorie și spiritele libere: „Viața subterană apare în figurații exterioare, ca un trunchi arzător, la cele cîteva, unu, două sau trei minute dificile ale istoriei. Omul providențial care mută în alfabet comun semnul tainic al îngerilor. Nietzsche considera cultura o treaptă care apropie de insul suprem, generațiile vestind înșurubarea lui în actual."

Toate aceste trimiteri la Nietzsche, filosoful cel mai des citat de Emil Botta, sînt dovezi ale unui interes care depășește cadrul mai larg al epocii în care a debutat scriitorul român. Nietzsche cunoștea în perioada interbelică o audiență deosebită. Presa culturală, conferințele, jurnalele scriitorilor sau publicistica conțin dovezi peremptorii ale frecventării filosofului. Emil Botta nu rămîne doar cu o lectură atentă a operelor acestuia, reflectînd adeziunile unui moment cultural. Fără să existe o influență de tip mimetic și o predare, putem considera întîlnirea cu opera filosofului din Bâle ca un moment fundamental al revelării de sine. Apelul la

C-da 217 coala 14

Scanned with OKEN Scanner

universul nietzschean a constituit, probabil, o providențială mediere pentru lirismul inaugurat de *Întunecatul April*, fiind pentru epocă și pentru persoana autorului ideala îngemănare a două din focarele originalității sale: neliniștea celtică și grația extrem-orientală a sentimentului și cuvintelor sale. Revenind la nivelul comparatismului terestru, care ni se pare un ultim și nu cel dintîi argument în înscenarea unui paralelism critic, e semnificativă invocarea lui Nietzsche într-o „simplă scrisoare“ [10], text tipărit în *Universul literar*, în 1940, în urma unor calomnii la adresa originii familiei Botta: „Cum Nietzsche ar spune, dementul și feciorul de slugă se află printre judecători.“ Putem lărgi considerabil acest paralelism care practică un soi de specularitate (speculativitate) critică foarte liberă. Profitabilă ar fi și compararea poeziei lui Nietzsche cu aceea scrisă de Emil Botta. Ceea ce la Nietzsche e declarație, ecuație filosofică și estetică, la Emil Botta e viziune, stihie vizionară. Ne oprim puțin deci la poemele nietzscheene, pentru a lărgi înțelegerea locului unic pe care-l deține lirismul lui Emil Botta.

În 1891, Nietzsche tipărea, la Leipzig, *Ditirambii lui Dionysos*, avînd o scriitură influențată de *Așa grăit-a Zarathustra*. Mai mult, trei din acești ditirambi, numiți de Nietzsche „cîntecele de noapte“ ale lui Zarathustra, sînt scoși din corpul volumului la care ne-am referit. E vorba de *Plîngerea Ariadnei* din capitolul *Vrăjitorul*, de *Un biet nebun! un biet poet!* din capitolul *Cîntecul tristeții* și de *Pustiul crește: vai de cel care se-ascunde-n el* din capitolul *Printre fiicele pustiului*. În edițiile Kröner și Musarion, există un epigraf care prezintă *Ditirambii* drept „cîntecele lui Zarathustra pe care și le-ngîna singur, spre a-și îndulci cea de pe urmă sihăstrie“. Suprimat în ediția Schlechta, epigraful a fost înlocuit cu un altul, aflat pe contrapagina manuscrisului. „Poetul din Isoline“ la care se referă varianta definitivă a epigrafului nu e altul decît Zarathustra, visînd să atingă insulele fericite „die glückselige Inseln“, numite Isoline (insulițe) cu un cuvînt italian.

Ditirambii lui Dionysos evidențiază un alt palier al relației dintre Nietzsche și Emil Botta: cel al imagina-

rului dionysiac, nestudiat încă, deşi esenţial pentru înţelegerea poetului român.

Caracterul dionysiac al imaginarului din *Întunecatul April*, *Pe-o gură de rai*, *Vineri* şi *Un dor fără saţiu*, pe care nu facem acum decît să-l enunţăm, ne îndreptăţeşte să lansăm o nouă ipoteză. Emil Botta e cel mai nietzschean poet interbelic, prin poezia măştilor pe care-o cultivă, prin sintaxa imaginară atît de insolită, prin limbajul „în travesti pestriţ", limbaj ce-şi este sieşi mască, atît de imprevizibil, căci „grai bălţat", prin vertiginoasele cuprinderi ale abisalităţii lăuntrice sub forma unor „arătări", viziuni, fabule şi proverbe.

Un fragment din poemul lui Nietzsche *Nur Narr! Nur Dichter!* poate fi pus oricînd drept motto la opera lui Emil Botta, găsindu-şi un complement în eseul *Elogiul ipocriziei* [11], „autoportretul cu travestiuri", „autoportretul cu măşti" atît de esenţial pentru cunoaşterea celui ce a scris *Întunecatul April*:

„Tu-frate-al adevărului? — mă luau în rîs —
Nu! Doar un biet poet!
un animal, viclean şi răpitor, la pîndă,
silit să mintă,
silit să mintă cu voinţă, cu ştiinţă,
avid de pradă,
în travesti pestriţ,
el însuşi pradă sieşi,
iar *asta* — frate-al adevărului?...
Un biet nebun! un biet poet!
Cu grai bălţat,
vorbind sub masca-i de nebun pe şleau,
ca un vîrtej pe mincinoase punţi de vorbe,
pe curcubeie de minciuni,
rătăcitor
furişîndu-se-ntre falsele ceruri —
un *biet* nebun! un *biet* poet.[12]

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, ed. cit., p. 218. Dăm textul în original: „ich hiess sie lachen über ihre grossen Tugendmeister und Heiligen und Dichter und Welterlöser [...] Über ihre düsteren Weisen hiess ich sie lachen, und wer je Als schwarze Vogelscheuche warnend auf dem Baume des Lebens gesessen hatte, [...] und ich lachte über all ihr Einst und seine mürbe verfallende Herrlichkeit, [...] Wahrlich, gleich Busspredigern und Narren schrie, ich Zorn und Zeter über all ihr Grosses und Klei-

nes, — dass ihr Bestes so gar klein ist! Dass ihr Bösestes so gar klein ist! also lachte ich. [...] Meine weise Sehnsucht schrie und lachte also aus mir, die auf Bergen geboren ist, eine Wilde Weisheit wahrlich! — meine grosse flügelbrausende Sehnsucht. [...] Und oft riss mich fort und hinauf und hinweg und mitten un Lachen: da flog ich wohl schaudernd ein Pfeil, durch sonnentrunkenes Entzücken."

[2] Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, *ed. cit.*, p. 219: „Wahrlich, auch neue Sterne liess ich sie sehn samt neuen Nachten; und über Wolken und Tag und Nacht spannte ich noch das Lachen aus wie ein buntes Gezelt. [...] Als Dichter, Rätselrater und Erlöser des Zufalls lehrte ich sie an der Zukunft schaffen, und alles, das war — schaffend zu erlösen."

[3] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, N.R.F., Gallimard, 1950, p. 251.

[4] Emil Botta, *Neactual*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 231—232 și 440.

[5] Edgar Papu, Emil Botta, *Întunecatul April*, *Gînd românesc*, anul VI, nr. 1—2, ianuarie-februarie 1938, p. 88—89.

[6] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta*, *ed. cit.* Vezi capitolele *Fragmente nietzscheene* și *Primele eseuri*, p. 125—147.

[7] Doina Uricariu, *Apocrife despre Emil Botta*, *ed. cit.*, vezi capitolul *Fals tratat de ipocrizie*, p. 5—89.

[8] Emil Botta, *Scrieri 3*, *op. cit.*, Editura Minerva, 1987, p. 236—237.

[9] *Idem*, *ibidem*, p. 246—248 și 445.

[10] *Idem*, *ibidem*, p. 279—281 și 457.

[11] *Idem*, *ibidem*, p. 225—227.

[12] Friedrich Nietzsche, *Poezii*, traducere și note de Simion Dănilă, Editura Univers, București, 1980, p. 113 și 115. Pentru confruntarea traducerii dăm originalul citatului, în limba germană:

Der Wahrheit Freier — du? so höhnten sie —.
Nein! nur ein Dichter!
ein Tier, ein listiges, raubendes, schleihendes,
das lügen muss,
das wissentlich, willentlich lügen muss,
nach Beute lüstern,
bunt verlarvt,
sich selbst zur Larve,
sich selbst zur Beute,
dar — der Wahrheit Freier?...
Nur Narr! nur Dichter!
Nur Buntes redend,
aus Narrenlarven bunt herausredend,
herumsteigend auf lügnerischen Wortbrücken,
auf Lügen-Regenbogen
zwischen falschen Himmeln
herumschweifend, herumschleichend —
nur Narr! *nur* Dichter!...

Scanned with OKEN Scanner

Cînd forța devine grație și cînd ea coboară în vizibil, frumusețe numesc această coborîre.

Nietzsche

Tentația adîncurilor e o dominantă în poezia emilbottiană. Iată finalul poemului *Ispitele*, unde blamarea abisului e un mod de a-i amplifica atracția : „Împotriva nopților, a tuturora, / ridică-te, Cerule Doamne, Puternice ! / dar te ferește de vraja / fîntînilor cu ape nemernice."

În *Briareu*, călătoria prin codru e o metaforă pentru itinerarul atras de adîncuri, cîntecul însuși nefiind altceva decît o „declinare a abisului" (Mallarmé), „gură de iad căreia îi e sete mereu" : „Și mi-a dat domnul neliniștea setei nebune, / rubedenia vulcanelor crăpate de sete, simpatia stîncii, a focarelor bete, / purtam pe buze munți de cărbune ! / Ai băut a vieții și a morții frumusețe toată, / Codrule mare, Briareu ! / Dar gura mea e gură de cîntec, fîntînă secată, / gură de iad căreia îi e sete mereu".

Un dor fără sațiu cuprinde chiar spovedania acestui miraj. Ar fi poate sugestivă lectura comparativă a acestui poem, pus alături de *Nach neuen Meeren (Spre alte mări)* din ciclul lui Nietzsche *Lieder des Prinzen Vogelfrei*[1]. Mai mult, ar fi sugestiv un triptic comparativ la care ar participa, pe lîngă aceste două poeme, și Mallarmé cu a sa *Déclinaison de l'abîme*. Scrise în registre stilistice diferite și alese din pricina *diferenței vizibile* ce le separă, *Spre alte mări* de Nietzsche, *Declinarea peșterii* (abisului) de Mallarmé și *Un dor fără sațiu* de Emil Botta reprezintă dezvoltarea lirică a uneia aceleiași paradigme : Perspectiva abisului. În economia poemului lui Nietzsche, extras din *Știința veselă*[2], perspectiva infinitului și atracția halucinantă exercitată de înspăimîntătoarele depărtări ocupă un spațiu restrîns, doar ultimele două versuri sunînd sfîșietor după imaginile ce mărturisesc magia călătoriei, a visului, a mării

și după acelea referindu-se la un timp al miezului de zi, avînd în filosofia sa o semnificație de răscruce. Poemul nu conține decît două strofe, ce trebuie urmărite în paralel cu originalul german :

Într-acolo — vreau ; de-acuma
Cred în mine,-n ce visez.
Marea-și joacă-n larguri spuma,
Fuge vasu-mi genovez.

Totul nou, mai nou de-acuma-i,
Doarme-amiaza-n timp și zări — ;
Aprig mă privește numai
Ochiul *vostru*, depărtări [3]

Poezia lui Mallarmé, *Declinaison de l'abîme*, am ales-o nu numai pentru că este invocată în exegeza lui Nietzsche [4]. Unul dintre studiile cele mai complexe consacrate poeziei lui Emil Botta, *Melodioasa tragedie* [5], a dezvoltat într-un subcapitol al său intitulat *vidul somptuos* o remarcabilă paralelă între poetul român și Mallarmé, utilizat în cadrul *lecturii-palimpsest*, într-un sistem de analogii cu „clarele sidere" ale liricii universale : „Prin urmare, lectura pe care am sugerat-o proiectează spațial un «herb» al cărui contur este orizontul poeziei lui Emil Botta ; în centrul lui se află înscris în chip de «inimă» și «abis» modelul critic al poeziei lui Mallarmé. Poate că nu greșesc mai mult decît oricare alt cititor de palimpseste, afirmînd că Mallarmé se află, cu adevărat, în inima poeziei lui Emil Botta." Poezia lui Mallarmé ne oferă valori de contrast și de apropiere esențiale pentru schița de triptic comparativ la care ne gîndim. Deci *Declinarea abisului* [6] :

CÎND TOTUȘI LANSAT ÎN
CIRCUMSTANȚE ETERNE
DINTR-UN ADÎNC DE NAUFRAGIU

FIE
ca
abisul

albit
să prezinte
furios
sub aplecarea
disperat plană
a unei aripe

ce-i a lui
din
'nainte recăzută, din rău înălțate zboruri
acoperind țîșniri
tăind la firul ierbii salturi

mult în interior rezumă

umbra-ngropată-n adîncime de acest văl alternativ

pîn'la a se potrivi
cu anvergura
căscatei larg, a sale-i profunzimi precum scheletul
corăbiei
ce se înclină cînd spre un
mal și cînd spre celălalt. *

În fine poemul *Un dor fără saţiu*, deschizînd cea de-a doua carte a lui Emil Botta, *Pe-o gură de rai*, funcționează ca un autoportret și e socotit o efigie lirică, mai ales că titlul va fi reluat pentru ultima sa carte.

De un dor fără saţiu-s învins
și nu știu ce sete mă arde.
Parcă mereu, din adînc,
un ochi răpitor de Himeră
ar vrea să mă piardă.
Și pururi n-am pace,
nici al stelei vrăjit du-te-vino în spaţii,
nici timpii de aur, nici anii-lumină,
izvoare sub lună, ori dornică ciută,
nimic nu mă stinge, nimic nu m-alină
și parc-aș visa o planetă pierdută.
E atîta nepace în sufletul meu,
bătut de alean și de umbre cuprins...
Un dor fără saţiu m-a-nvins,
și nu știu ce sete mă arde mereu.

* Traducerea ne aparţine.

Scanned with OKEN Scanner

Va trebui să lărgim mult semnificaţiile poeziei lui Nietzsche *Nach neuen Meeren*, care este în fond un minuscul fragment aparţinînd unui adevărat cosmos imaginar şi de sensuri, construit în jurul ideii de infinit şi al metaforelor ce-l sugerează : peştera, „fîntînile de eternitate", ochiul depărtărilor ce fixează implacabil fiinţa. În *Also sprach Zarathustra* omul este definit ca o coardă întinsă deasupra unui abis [7] şi condiţia lui pare să fie chiar trecerea, declinul sau, cu o metaforă prin care Nietzsche se lasă relevat de Mallarmé omul, ca trecere şi declin. El este însăşi declinarea abisului, dorul fără saţiu din poemul lui Emil Botta. Dar, mai mult decît acest a fi deasupra genunii, omul este însuşi abisul, haosul locuindu-l, de vreme ce „pentru a naşte o stea care să danseze, e nevoie să mai ai în tine o parte din haos" [8]. Privirea infinitului ţintuind fiinţa umană, atracţia cutremurătoare a acestui ochi, el însuşi o peşteră în care se deschid alte peşteri şi mereu alte peşteri, nu s-ar putea exercita cîtă vreme privitorul privit de abis n-ar fi el însuşi o genune privind genunea.

Alunecarea dinspre ochi spre cutremurătorul abis şi dinspre abis spre cutremurata privire amplifică sentimentul singurătăţii, fascinatul şi terifiantul monolog al eului, unul dintre puţinele monologuri directe din poezia lui Emil Botta. Spre deosebire de atîtea mărturisiri sub mască, *Un dor fără saţiu* este vorbirea unui mare singuratec ţintuit de Himeră, solitudine ce ni se adresează cu obrazul descoperit, dacă nu cumva acest obraz dezvăluit nu este chiar masca sub care ni se înfăţişează abisul. Nu spunea oare Nietzsche în *Despre muşcătura de viperă* că un solitar este asemeni unei fîntîni adînci, în care e uşor să arunci o piatră, dar, odată căzută pînă la fund, cine-ar mai vrea s-o aducă la suprafaţă ? [9]. Himera infinitului, ţintuindu-l pe călătorul vasului genovez din poemul *Spre alte mări*, s-a strecurat înlăuntrul fiinţei, nepacea, dorul fără saţiu, setea ce arde mereu nefiind decît expresia acestui vertiginos adînc interior. Aşa cum *Nach neuen Meeren* devine un poem spre care converg toate sensurile din Zarathustra, provocînd infinitatea de sensuri a versurilor (pentru Nietzsche, interpretarea nu e decît interpretarea unei multitudini

Scanned with OKEN Scanner

nesfîrșite de interpretări), tot așa *Un dor fără saţiu* se completează cu imaginile adîncului din poezia și proza lui Emil Botta, ascuțind semnificațiile, mai direct și mai retoric-declarative, al propriilor versuri. Fragmentul citat de noi din parabola *Despre muşcătura viperei* identifică singurătatea cu o fîntînă. El aruncă asupra poemului *Spre alte mări* semnificația singurătății. În același timp, meditația asupra vidului se suprapune pe contemplarea și fascinația infinitului. Valențele de tehnică și de artă psihică deținute de meditația asupra golului, prezente în poemul lui Mallarmé, alcătuit dintr-o aglutinare de *hai-kai*-uri (lirism ce mizează esențial pe o tehnică a vidului și plinului), sînt regăsibile și în poezia lui Emil Botta, sub numele de „exercițiu în abis". Ochiul înstrăinat de fenomenul pe care ni-l relevă poemul *Un dor fără saţiu* („nici al stelei vrăjit dute-vino în spații, / nici timpii de aur, nici anii-lumină, / izvoare sub lună ori dornică ciută") se închide asupra propriului vid și privirea parcurge, înăuntru, drumul prin care se deschidea asupra lumii. Căderea tulburătoare înăuntru este descrisă ca sinuoasă răsucire:

Negru, în fața ochilor mei
un pictor sumbru
a pictat o sumbră pictură
și tot privind
această lume fenomenală,
începe orbirea.
Acum nu-mi rămîne decît
un exercițiu în abis, (s.n.)
o cale întoarsă,
un *drum răsucit, răsucit*. (s.n.)
În mine însumi să încerc
a mă strecura,
a mă insinua în gol,
un vierme răsucit, răsucit.
Oh, și mi-e frică,
o animalică, o atavică spaimă.
Unde sînteți,
refugiile mele?

(Aproape Novembre)

Și „dorul fără saţiu", „setea" ce-l „arde mereu" pe solitarul privit din adînc de „un ochi răpitor de Himeră" ni se relevă în vecinătatea poemului lui Mallarmé

Scanned with OKEN Scanner

Declinarea adîncului *, el însuși luminat de un poem al lui Emil Botta, ca un «exercițiu în abis». Lăuntricul, „grota intimității", cum îi spunea Villiers de Lisle-Adam, primește în poezia lui Emil Botta aceeași reprezentare ca și singurătatea, la Nietzsche. Există afinități clare cu fragmentul smuls capitolului *Despre mușcătura viperei.*

Peștera platonică, proiectînd himerele reprezentărilor noastre, se vede reluată astfel într-un poem al lui Emil Botta și într-un fragment din *Also sprach Zarathustra.* Privirea de gorgonă a infinitului deschide nemărginitul lăuntric. Să mai reținem finalul interogativ din poemul lui Emil Botta, *Aproape Novembre,* pentru că *interogația este figura emblemă* într-o sintaxă imaginară, atrasă de reprezentarea abisului. Starea de perplexitate, teama și uluirea, provocate de fascinație sau de cutremur, nu se pot exprima decît printr-un infinit al întrebărilor. Afirmația pe buza prăpastiei este acea afirmație alunecînd într-un patetic *de ce?* Acest patetic *de ce?* se insinuează chiar în poemul atît de declarativ și afirmativ care este *Un dor fără sațiu.* Și tot o întrebare amuțește pe buzele celui privit de cruntul ochi al infinitului în poemul nietzschean. Întrebarea se aude pînă și în poemul lui Mallarmé, sugerată nouă de acel „văl alternativ" («cette voile alternative»), de această aplecare spre un mal sau celălalt («penché de l'un ou l'autre bord»), conținînd, în chiar pendularea posibilului-celebrul *Ori... ori (Enten/Ellen)* al lui Kierkegaard —, tensiunea unei interogații esențiale, infinit reverberante.

Revenind la poemul lui Nietzsche, *Spre alte mări,* să vedem care este sensul acelei amieze ce doarme-n timp și zări („*Mittag* (s.n.) schläft auf Raum und Zeit."), căci nu poate fi întîmplătoare asocierea miezului de zi cu privirea țintuită de infinit. În capitolul *Despre virtutea risipitoare (cheltuitoare)* din *Așa grăit-a Zarathustra,* iată cum este prezentat „marele miez al zilei": „Și este miezul zilei cînd omul, în mijlocul drumului său între animal și supraom, în picioare se ține și-și sărbătorește ca pe cea mai înaltă speranță a sa, drumul către seară. Atunci cel care apune (declină, coboară spre amurg)

* sau *Declinarea abisului.*

se va binecuvînta pe sine pentru că este cel ce-l depășește ; și pentru el, Soarele în miezul zilei se va menține grație cunoașterii lui." [10] Există de asemenea în *Amurgul zeilor*, în partea intitulată *Cum devine în sfîrșit, «lumea-adevăr» o fabulă*, acea istorie a greșelii ce-și atinge punctul culminant în inscripția lui Zarathustra și gîndirea eternei întoarceri, în momentul ce marchează *miezul zilei*, în arzătoarea clipă, cînd «lumea-adevăr» și «lumea-aparențelor» se prăbușesc în același timp și se distrug una pe alta" : „Miezul zilei, momentul umbrei celei mai scurte, sfîrșitul greșelii celei mai lungi ; punct culminant al umanității *Incipit Zarathustra.*" [11] Și aici întrebarea țîșnește din text, o interogație ce nu primește răspuns : „Ce lume ne rămîne ? Lumea aparențelor, poate ?" Iar răspunsul : „Nu, abolind lumea-adevăr, noi am abolit în același timp și lumea aparențelor !" nu face decît să deschidă un nou abis de întrebări. Acest miez al zilei, în care navigatorul „spre alte mări", din poemul lui Nietzsche, s-a lăsat străpuns de privirea infinitului, nu este decît ora cînd, aflat pe culmea cea mai înaltă, începe declinul, panta, înfiorata coborîre înlăuntru, fie ea spaimă de infinit, „dor fără saţiu", „exerciţiu în abis" și revelare de sine. În capitolul *Von der Menschen-Klugheit* [12] Nietzsche observă că „ceea ce înspăimîntă nu este creasta ci panta. Panta cînd privirea *în jos* se precipită și mîna *de (în) sus* se agaţă".

„Acolo oscilează inima, în fața acestei duble voințe" [13]. Și continuă : „Aceasta e, da aceasta e panta mea, *a mea* și acesta este pericolul ce mă paște ca privirea spre creastă să se precipite și ca mîna să vrea să se oprească și să-și ia sprijinul — din adîncuri" [14]. Întreg poemul lui Mallarmé, *Déclinaison de l'abîme*, este, în mișcarea de basculare a abisului, însăși expresia dublei voințe, împietrind parcă mișcarea. Ființa aflată pe culmi, în acel miez al zilei nietzscheene, se simte lansată „în circumstanțe eterne", dintr-un abis de naufragiu. Această basculare a privirii spre înălțimi și a mîinii spre adîncuri sau invers, privirea *în jos*, coborînd panta și mîna agățîndu-se *sus*, sînt sugerate, în poemul lui Mallarmé, de „aplecarea disperat plană a unei aripi, ce-i a lui, a abisului, din afară și dinlăuntru. Zbaterea acestei aripi, tensiunea dublei atracții și dublei voințe, trans-

Scanned with OKEN Scanner

formă bătaia în (spre) *sus* și în (spre) *jos*, într-o „aplecare disperat plană"; ceea ce e totuna cu paroxismul mișcării devenind nemișcare din poemul lui Emil Botta, *Leoaica*:

Alergare și zbor, aici, lîngă mine
o cădere pe aproape de mine,
o leoaică ciocîrlie, aici, lîngă mine,
spintecă zarea.
Ah, alergare și zbor,
vă iubesc nemișcarea!

Nietzsche, Mallarmé și Emil Botta ar putea să-și repete acel gînd din Zarathustra, cuprins în capitolul *Înainte de răsăritul soarelui*: „Comune ne sînt durerea, spaima și adîncul și Soarele de asemenea ne este comun", frază care în germană sună și mai peremptoriu prin aliterația gravă din triada „*Gram* und *Grauer*, und *Grund*" [15], traducînd durerea, spaima, adîncul.

Comună celor trei poeme, așezate de noi, într-o proximitate care le transformă, rînd pe rînd, pe fiecare din ele în oglinda celuilalt, le este glisarea obiectului reflectat în spațiul ce reflectă, devenit și el obiect reflectîndu-se, și tot așa mai departe, în „dorul fără sațiu" al comentariului, atras de Text ca de o Himeră și devenind «Exercițiu în abis». În cele trei poeme ce declină abisul, enigma și misterul sînt înscrise chiar în inima gîndirii și simțirii. Misterul din privirea infinitului, țintuindu-l pe călătorul lui Nietzsche *(Nach neuen Meeren)*, seamănă cu tensiunea din „aplecarea/disperat plană a unei aripe / ce-i a lui *(id est* a abisului, n.n. — *Declinaison de l'abîme)* și cu taina cumplită a lipsei de pace, a dorului fără sațiu din poemul lui Botta *(Un dor fără sațiu)*. Este misterul devorator ce în el însuși se adîncește și care singur pe el se deschide enorm, pînă la a se potrivi cu „anvergura căscatei larg, a sale-i profunzimi" (Mallarmé). Dominantă e operația de ilimitare (fără sațiul din poezia lui Botta) ce atinge *tot ce e în afară* (acel du-te-vino al stelei, timpii de aur, anii lumină, izvoare sub lună, dornică ciută din poemul *Un dor fără sațiu)* și *tot ce e înăuntru* (dorul fără sațiu, setea ce arde, ochiul răpitor de Himeră, nepacea de-a pururi, visul unei planete pierdute, aleanul flagelator, invazia umbre-

Scanned with OKEN Scanner

lor din același poem). Și mereu dureroasă rămîne deschiderea, hăul căscat și în veci dăruit tainei. Paroxismul din revelația adîncimilor și a adîncului lăuntric e dat de însăși *proba infinit interogativă* pe care-o presupune, căci peștera de „reprezentări ale reprezentării", imaginată de Platon, e o permanentă convertire a reprezentării în interogație și uluire. Misterul, fantasticul sînt mereu *epifanii interogative*, asemenea reprezentări ale afirmativului contaminat de taină și prin aceasta convertit într-o suspendare infinită de non-răspunsuri ori de răspunsuri care nu fac decît să problematizeze și să se întrebe.

Ar fi momentul să relevăm structura infinit interogativă a poeziei lui Botta, sugerată de intuiția lui Călinescu care vorbea despre „hamletismul sistematic" al poetului, confirmînd suspendarea acestui tip de lirism al misterului și declinării abisului, conținut de celebrul „a fi sau a nu fi". Circularitatea interogativă a alternativei, des-limitarea enigmei născute din identitatea începutului și sfîrșitului, din abisalitatea gîndirii eternei întoarceri, exprimă sensul paradoxal și mereu lăuntric al genunii ce ne privește, odată ce adînc am privit-o. O remarcabilă rotire este această gîndire și trăire a adîncurilor, iar declinarea abisului sau *Amor vacui*, cum o numește poetul român, se arată a fi o mișcare de turbion incandescent, un vertij pe care „nu-l sfîrșesc / și nu mă sfîrșește". Și o regulă a scrierii poemului, în care iubirea de vid împlinește aceleași funcții stilistice, în construcție, precum în arta orientală :

„Iulie aprins
un cerc îmi aruncă
o sferă perfectă :
rotește-te !
Și eu fac ocolul
odăii în care locuiesc
În iulie pe ovalul de gheață,
în cerc,
mă rotesc, mă rotesc.
Ci rotește-te, rotește-te !
Și ascult poruncă
pe care și Magellan al Bunei Sperante
ascultînd-o
a demonstrat că sfîrșitul începe.

Aici, să fiu drept,
aici nu domnește rațiunea,
aici vecin mi-e pustiul,
nici portret sau caricatura pisicii,
nici umbra lăbuței nu văd.
Și cu ce maladivă trufie
prin lume port
acest AMOR VACUI
și nu-l sfîrșesc
și nu mă sfîrșește.
Ci rotește-te, da, te rotește!

(Rotund)

Proba interogației ca întrebare asupra întoarcerii ne amintește de ora descrisă în *Cîntul călătorului de noapte*, unde regăsim aceeași incandescență care îngheață din poemul *Rotund* al lui Emil Botta. E ora „cînd mi-e frig și îngheț, care mă întreabă și mă întreabă și mă întreabă" „și cine are destulă inimă pentru această probă?" [16] se gîndește Zarathustra, pentru incandescența și înghețul acestei interogații, ce pare a-și arde și îngheța toate răspunsurile, pînă la a se arde și îngheța chiar pe sine ca întrebare. Așa vom înțelege altfel structura integral afirmativă, la nivelul sintaxei „ce se vede", din cele trei poeme alese de noi pentru tripticul comparativ. Și *Nach neuen Meeren*, și *Déclinaison de l'abîme*, și *Un dor fără saţiu* sînt afirmații paroxistice, atingînd limita exclamației. Și, totuși, sintaxa lor invizibilă, ca orice sintaxă a misterului și a declinării abisurilor, este o întrebare continuă, o sete și o dorință nesățioasă pe care nici o supapă nu le poate închide, cîtă vreme infinitul e un spațiu deschis, iar nu etanș, de unde și chestiunea pe care și-o pune Nietzsche în *Jenseits von Gut und Böse*: „dacă în spatele fiecărei peșteri nu se deschide, nu trebuie să se deschidă o peșteră și mai adîncă — dacă o lume mai vastă și mai stranie, mai bogată nu se întinde dedesubtul suprafeței, dacă nu se cască o peșteră sub fiecare fundament al gîndirii" [17]. Că este fundamental și tragic interogativă această trăire a adîncimilor, ne ajută să înțelegem chiar Nietzsche, într-un fragment aflat în *Ecce Homo*, unde „marele miez al zilei", clipa în care călătorul din *Spre alte mări* a fost răscolit de privirea imensităților, e prezentat ca o clipă riscantă și supremă a întoarcerii

Scanned with OKEN Scanner

spre sine: „marele miez al zilei, cînd ea (umanitatea) ar putea să privească în urmă și să privească în depărtări, și cînd s-ar sustrage dominației hazardului [...] și ar putea să-și pună pentru prima dată, *în întregul ei* întrebarea lui *de ce* și a lui *cum...*" (s.n.) [18].

Gîndirea și trăirea adîncurilor, așa cum ne sugerează și cele trei poeme, alcătuind suportul acestui comentariu, sînt, esențialmente, tragice. Și *Nach neuen Meeren*, și *Déclinaison de l'abîme*, și *Un dor fără saţiu* sînt poeme tragice, sentimentul fatal născîndu-se din exigența, din imperativul eternei întoarceri, eternei adînciri și reveniri, prin care se repetă la nesfîrșit trecerea nelimitată a probei interogative. Ne amintim de interogațiile explicite, cuprinse în poemul *Domnul Amărăciune*, de o precipitare în tragica întrebare pe care ne-o pune iminența. Ne amintim de cercetarea misterului prin întrebări cvasiinfantile: „Și uraganul care geme nu e briza edenului?", „nu ești heruvimul travestit?" din *Episod* și de aceste chestiuni deschizînd gîndirea eternei întoarceri. Tot așa, în *Alegorie*, „visînd o irealitate" și o grădină (spațiu al paradisului și al morții conform imaginarului din totdeauna), întrebările din finalul poemului („Cine a fost? Cine? Cine?") nu sînt decît manifestarea misterului și a imersiunii în fantastic prin indeterminare. Proba neîncetată a interogațiilor abolește șansa oricărei afirmații definitive. Cele patru versuri din finalul poemului *Aventura* nu fac decît să ne întărească impresia că misterul, minunatul, fantasticul, ca „exercițiu în abis", dau o structură imaginară profund și infinit interogativă:

Arătări minunate, licorni, unde-o fi
Ion fără țară, pieptarul lui gri?
Unde-or fi, călifari, acele primăveri
și fratele Nimeni și vărul Nicăieri?

Caracterul abisal, scara infinită a surpărilor, „declinînd" profunzimea, nu puteau să nu se exprime neliniștitor-sfîșietor, sub forma unor întrebări, ce se adîncesc și alunecă din una în alta, deschizîndu-se ca abis interogativ.

Scanned with OKEN Scanner

Uneori întrebarea confruntată cu misterul, redus la un travesti al misterului, e mai puțin hărțuitoare. Ea nu provoacă adîncul, ci doar bîntuie suprafața care-ar putea să-l ascundă. E doar îndoială ironică atunci și taina se arată a fi simplă înscenare a tainei :

...ascult îndoiala ironică a inimii:
„Cugetă,-ți zic : nu ești oare Ulysse ?
Gîndește-le bine."

(Epithalam)

Degradarea misterului, trecerea lui în feerie și teatralitate scad tensiunea întrebării. Lipsesc gîndirea și trăirea eternei întoarceri și mai ales abisul cutremurător :

Pînă cînd veți suferi elogiile insultătoare
ale palizilor căutători de fantome ?
Pînă cînd vă veți lăsa tîriți în ale lor sinistre abatoare
ca porumbeii în gloduri și sodome ?

(Natura și poetul)

Infinitul, declinarea adîncurilor sînt întrerupte, blocate aici chiar de discursul liric și emfaza interogativă e primul semn al absenței unei reale metafizici. Adîncul imprescriptibil, tragicul domesticit în colocviul particular-prozaic, ce-ar vrea să-l exorcizeze, produc imagini ale abisului de un grotesc menajer precum în poemul *Portret*, plin de interogații familiar-hilare :

Subterani de ce i-ați ros ghetele ?
De ce i-ai spart sticla ochelarilor,
tu argilă ?
Noapte de ce i-ai topit pe buze
veninoasa pastilă ?

Chiar angajarea dialogului interogativ e un semn al dorinței de a închide abisul, o nevoie de capturare și etanșeizare a tragicului :

— Fiule, fiule, fir de nisip,
umbra ta consternată vine către mine, subțiratec val.
Nu ești oare și tu o fantomă,
patul tău nu e cumva Ducipal ?

Scanned with OKEN Scanner

Cîtă vreme Himera poartă nume, cîtă vreme abisul își spune numele, iar nu adîncimea și tensiunea eternei întoarceri, întrebările pe care le provoacă sînt, prin ele însele, o *declinare* a competenței halucinatorii infinite. Așa se explică mulțimea de nume pe care trebuie să le primească toate arătările din poezia lui Emil Botta. Viziunea caută un mod de a limita și desființa autoritatea insuportabilă a infinitului ca prezență infinit și adînc anonimă. Perspectiva e devoratoare prin acest incognito autoritar și înspăimîntător, cîtă vreme e *Nimeni, Nicăieri, niciunde, Oricine, Oarecare, AMOR VACUI.* În rama poemului lui Emil Botta, imaginile și „personajele", multiplicate de viziune, se așează paradoxal, într-o configurație rarefiată. Construcția tipic orientală a textului este naivă, în sens spiritual, prin puritate, și nu în sens plastic, nepunînd niciodată în practică principiul compozițional al *kitsch*-ului dintotdeauna, oroarea de gol *(horror vacui)*, ducînd la o acumulare strict cantitativă de culori și de forme, de tropi și tropisme. Chiar reluarea arhetipurilor de cultură participativă românească, atît de frecventă, și pentru o lectură superficială a poeziei, nu se execută decît asupra nivelelor autentice ale lirismului, total lipsite de pitoresc și exotisme. Accente de bravadă precum acel „pas... cutezător peste abis" din poemul *Schiță pentru infernul meu* transformă cutremurul lăuntric în nonșalanță și spaima într-o ireverență eliberatoare. Alteori imixtiunea luminii, adusă pentru a vedea mai bine misterul, se arată a fi chiar gestul de a-l aboli :

Dați-mi lampa lui Aladin,
vreau să văd lucruri neobișnuite.
. . . . . .
Dați-mi lampa lui Aladin,
să luminez aceste înnoptate :
un imens asfințit, un total declin
o nefastă dreptate.

(A vedea, vedere)

Căci lumina adusă pentru a da contur și volum nevăzutului încalcă legile cele mai definitorii ale acestuia, ținînd de absența limitei și a conturului. În asemenea „arătări" și închipuiri provocate, mereu înscenate, nu

C.da 217 coala 15

Scanned with OKEN Scanner

aflăm nici urmă din abisalitatea reală a întrebărilor, vînînd adîncurile fără de limită și fără de trup.

Trăirea vidului ce soarbe ca experiență, ca problematizare teatral premeditată, e incompatibilă cu orice semnificație adîncă a nelimitării și abisalității.

Privirea infinitului împietrindu-l pe călătorul lui Nietzsche *(Nach neuen Meeren)*, provocînd aplecarea disperat plană a aripei, acel paroxism al mișcării ca nemișcare din poemul lui Mallarmé *(Declinaison de l'abîme)* și acel «dor fără saţiu» incapabil să se agațe de vreun suport sau de vreo finitudine a lumii fenomenale, din poemul lui Botta *(Un dor fără saţiu)*, sînt, prin ele însele, proba și dovada interdicției de a experimenta nesfîrșitul. Acesta nu poate fi adunat de nici o eprubetă experimentală, după cum nu poate fi pliat, decupat sau circumscris de capcana vreunui concept. Este o nesfîrșită și fără de saţiu declinare, fiind nu rădăcina vreunui cuvînt, ci flexibilitatea lui triumfătoare. «Flexiunile» par să asigure acea infinită impersonalizare și deschidere a limbii, o strategie a unui în afară de loc, de gen, de timp, de număr, de caz și de sens care nu face decît să exprime, și mai viclean, și mai insidios, locul, genul, timpul, numărul, cazul și sensul declinînd (făcînd să apună) ființa. Emil Botta a intuit exemplar condiția interogativă, pînă la amuțirea întrebării pe buze, pe care-o implică marele mister al adîncurilor. Chiar umilința pe care-o afișează „arătările" sale, plecăciunea pe care-o fac în fața enigmei și a himerelor de neatins e un mod de a-și metamorfoza, prin reverență și curbarea spinării, propriul trup, într-un semn de întrebare, sugerîndu-ne împovărarea sau acel gest al ascunderii capului între umeri, tipic în reacțiile de spaimă ale spiritului de conservare, cînd nu e fandarea orgolioasei mlădieri a trestiei umane. Întrebarea este afirmația care a început să tremure, să se clatine, să se îndoiască de sine, acea *figura serpentinata* a flăcării interioare.

Ultimul vers din poemul O *ultimă întrebare* („omul care-a luat-o de ce tremura?") reface, prin chiar interogația lui neliniștită, starea de *tremor* presupusă de orice întîlnire a necunoscutului („Vai, steaua era o fericire necunoscută"). Un poem intitulat inițial *Per-*

Scanned with OKEN Scanner

plexitate și tipărit ulterior sub un titlu redus la simplul semn de interogație *(?)* este un flagel interogativ, avînd chiar funcția de a proteja promisiunea adîncurilor de orice înșelătoare pastișă ori falsă prezență. Interdicția de a întreba este un alt mod de a proteja adîncul unor semnificații, fie ele istorice sau intime. Cunoașterea trebuie ferită de întrebările stîngaci-limitative ce încorsetează taina în granițele unei pătrunderi superficiale, simpliste :

Nebun, nebun de durere,
de ce întrebi cerul ? Septembre cel veșnic
nimica nu spune
Și pentru ce oare
noaptea-n rugăciune
a stelelor, a boieriţelor, a jupînițelor noapte,
o tot întrebi : Pentru ce oare ?
(Transilvania 1940)

Somnul și visul par să protejeze cel mai bine reverberarea adîncurilor, dezmărginind himerele lăuntrice, învăluindu-le cu o privire arzătoare și dăruindu-le chiar *locul ales* [19] :

Vino în abis, în chilia somnului meu,
acolo unde, fierbinți rugi îngînînd,
stă *pustnicul Eu*,
și vedea-vei aureole, tiare și îngeri.
Nu crede că-i un depărtat Empireu,
nu crede că-i în ceruri chivăra lunii,
ci crede, crede
că e aureola peste pădurile amorului meu.
(Locul Ales)

Fascinația unui neant apropiat, al său, e vizibilă în poemul *Actrițele*, în acea hipertrofiere a ochiului devenit o rotondă, un spațiu infinit deschizîndu-se pentru spectacolul lumii. E „somptuosul ochi asfințit". Fastul pare să elimine spaima și semnul de întrebare. Tragicul și terifiantul întîlnirilor abisale se neutralizează, devenind exclamație, extaz :

Privește Noaptea
Muiată-n mări de porfir !
Nu erau cu mult mai aprinse
voluptuoasele purpuri de Tyr
(Filomela)

Scanned with OKEN Scanner

Chiar suspendarea enunțului, — și limba, precum omul, este o coardă întinsă deasupra abisului — ni se înfățișează ca expresie a eternei întoarceri, ca perspectivă tragică, de o covîrșitoare perplexitate, suspendată în tensiunea de a spune și de a fi împiedicată să rostească tot ceea ce, afirmînd, poate să închidă irevocabil chiar deschiderea infinită a unei definiri a misterului, căruia îi este interzis să se proclame. La Emil Botta, tragicul *se exprimă* însă, de-atîtea ori, ca „melodioasă tragedie", precum în orfism. Veciile, și infinitul, și eterna întoarcere sînt îmblînzite de orfica spunere, luînd chipul unei vietăți singuratice, fie aceasta „al veciilor porumbel singuratec", prins în blînda închidere a unei forme apolinice, păstrîndu-și reverberarea adîncurilor în infinita melodie a unui gungurit drăgăstos, a unei muzicalități preluînd ecourile abisului și căderile lui nesfîrșite, pentru a face din ele armonia neîntreruptă a cîntecului. Declinarea adîncurilor prin cîntec, transformarea acelui *tremor* devastator în *threnos* și proporție de aur a haosului, metamorfozează astfel „gura de iad" a spunerii, căreia îi e sete mereu, într-o gură de rai, într-un infinit al grației, nu mai puțin devastatoare, prin armoniile pe care le cumpănește. Interogația devine cîntec și litanie, și poezia un mod de a locui adîncurile prin melos :

Pe ramurile tale, o arbore noptatec,
văzui al veciilor porumbel singuratec
ce drăgăstos gungurind, aștepta.
Și îngerii crini purtînd,
vestitorii unei melodioase tragedii,
scuturînd pe rînd
în urne aripile sidefii.
Prin strălucindul arhipelag,
din stea în stea,
se îndrepta spre lună,
cu pînzele întinse,
Melancolia, barca-mi nebună.
Și printre doruri plutea,
printre cerești le clare odoare,
melancolica iubire a mea
ce-i rătăcitoare.

(De caelo)

Curgerea liberă a cîntecului este încă un mod de a declina adîncimile fără a le pierde în captivitatea unei

Scanned with OKEN Scanner

afirmații tranșante. Prin „melodioasa tragedie", lumea infinită a formelor și abisalitatea fără de formă sînt îmblînzite și locuite datorită acelui „instinct al ritmului" de care vorbea Nietzsche în *Ecce Homo*: „Este o încîntare prin care sufletul nostru tensionat fără măsură se liniștește (ușurează) uneori printr-un rîu de lacrimi... e o plenitudine de fericire, unde suferința extremă și spaima nu mai sînt resimțite ca un contrast, ci ca părți integrante și indispensabile, ca o nuanță *necesară* în sînul acestui ocean de lumină. Este un *instinct al ritmului* (s.n.) care îmbrățișează întreaga lume a formelor... Totul se petrece fără ca libertatea noastră să participe, în timp ce noi sîntem antrenați, ca într-un turbion, de sentimentul plin de beție, de libertate, de suveranitate, de atotputere, de divinitate." [20]

Acest *instinct al ritmului viziunii* introduce spaima și „bucuria aneantizării" [21], definită în *Nașterea tragediei* ca „eterna bucurie a devenirii". „Melodioasa tragedie" este modul de a uita prin cîntec tragicul și abisul ce se uită (ne privește pe noi). Insondabila și infinita uitare (și uitare de sine), prezentă între toate sentimentele ce alcătuiesc ființa tragicului, suferință, spaimă, uimire, extaz, beție, constrîngere, fascinație, prăbușire, declinarea abisului, ne aruncă în „groapa uitării" [22], descrisă în *Așa grăit-a Zarathustra* ca o *fîntînă de eternitate* opusă *fîntînii nocturne* hegeliene, așa cum insondabilul se delimitează de o radicală ordonare. În „fîntîna uitării" nu încap opozițiile între zi și noapte (ceasul miezului de zi și al miezului de noapte coincid la Nietzsche), între conștient și inconștient, între hazard și necesitate, pentru că ceea „ce este acolo etern este acolo etern sub orice formă ar fi" [23].

Această eternitate a celor ce sînt face și din cîntec o formă de a fi a eternității, fie gura ce-l murmură „gură de iad căreia îi e sete mereu" *(Briareu)*. Veșnicia ajunge „pînă la sonurile de fluier", cu „freme de șoapte", cu „tilincile morții" și „cornul învierilor", precum în poemul *Bărbat Voievodul*. Tragicul născut din locuirea adîncurilor devine tristețe senină, domolind cutremurul prin iubire:

Scanned with OKEN Scanner

Ochii mei în extaz rătăcesc
spre adîncul fîntînii unde stelele scapără.
O, de al stelelor dor mă topesc
și m-aș duce la ele,
dar Iubirea mă apără.

(Scut)

Scutul purtat ca un obstacol în fața atracției infinitului nu e însă numai Iubirea, ci mai ales intrarea într-o perspectivă a miezului de zi cu semnificațiile acesteia din poezia lui Nietzsche, *Nach neuen Meeren*, întregite de filosofie :

Cînd ziua decade și cînd, spre apus,
Cumpăna liniștită se-nclină
o, atuncea, de sus,
primesc o tristețe senină.

(Scut)

„Tristețea senină" îmblînzește tragicul și infinitul semn de întrebare din fața abisului. Iată-l resuscitat din nou în dramaticul poem al *Neființei*, unde aflăm cuprinse toate sensurile privirii atrase de adîncuri și mai ales muțenia acestora, ca unic răspuns (ca răspuns infinit reverberat prin chiar propria-i absență) :

Suie, suie spre lună
un fantomatic Demult și veștedul Odată.
Ca un argint ce scris a fost să-mi scape
imaginea ta în tremurătoarele ape
căzu.
Destul am jelit ! Și destul
am întrebat steaua și vrăjitoarea lună
am întrebat ;
mută ești pentru mine, imensitate,
călăuză vicleană ești, cu rele priviri în adîncimi plecate.
dușmancă ești !
Dar frumoasă ca nimeni alta.
Și-i mai de preț
decît fidelitatea searbădă,
ticăloșia ta somptuoasă !

Declinarea abisului este însăși deschiderea „porții sublime" către o „hartă a supranaturei", prin care mirarea îl poartă copilărește. Și aici adîncurile sînt îmblînzite datorită unui „instinct al ritmului" ce face, din tragic, „melodioasă tragedie" ori somptuozitate a grației :

Scanned with OKEN Scanner

Prin bruma somnurilor mele
raiul, raiul vedeam,
printre fulgeroasele stele,
raiul aiurărilor mele...
Aș fi *ridicat o hartă*
a supranaturei prin care miratea, copilărește mă poartă (s.n.)
Arzătorul rai mă apropie
sînt în bătaia flăcărilor lui,
bătînd înspre mine
raiul cu cimbale și ocarine,
pradă sînt vîlvătăii cerului.
Și raiul îmi spune: „Leagănul sînt
și argintul tău, floarea ta, o brîndușă
sînt pentru tine!"
Ah, raiule, dar de unde atîta amar, atîta cenușă?

Valorile negative ale raiului depășesc jocul oximoronic, atrăgîndu-ne atenția asupra valorilor pozitive, adînc afirmative, pe care le au, la Nietzsche și la Botta, căderea, rătăcirea, peștera, fîntîna, vidul, înghețul, împietrirea, noaptea. Jerba tragică de interogații se rostogolește în *Știința veselă*, cînd marea depășire (a corzii, a buzei abisului, moartea lui Dumnezeu) și limita, văzută ca o coardă, asociază căderii o spaimă cumplită, un sentiment de sfîșietoare singurătate și perplexitate („Spre ce ne poartă această mișcare? Departe de toți sorii? Nu sîntem împinși într-o cădere continuă? Și asta în spate, într-o parte, în față, în toate direcțiile? Mai există încă un *sus* și un *jos*? Nu rătăcim precum de-a lungul unui neant nesfîrșit? Nu simțim suflarea vidului? Nu se face frig? Nu se face noapte fără încetare și din ce în ce mai mult noapte?") [24]. Sentimentul acesta de pierdere a căilor, de trăire înconjurată de abisul ce ne locuiește și în care alunecăm, l-am întîlnit în poemul *Un dor fără sațiu*. Numind pierderea drumurilor spre lumea fenomenală (nici stele, nici anii-lumină, nici dornică ciută), Emil Botta pare să traducă o stare identică aceleia din *Știința veselă*, anume din poemul *Călătorul*: „Nici un drum nicăieri, abis împrejur și Tăcere de moarte! / Tu ai vrut-o! Voința ta s-a îndepărtat de orice drum." [25] Dar „dorul fără sațiu" este o cădere afirmativă, pentru că tocmai numirea splendorilor lumii în poem ne convinge că, dintr-un «exces de lumină» [26], a început căutarea tenebrelor. În spaima de

Scanned with OKEN Scanner

infinit („Nimic nu e mai cutremurător decît infinitul" spune Nietzsche [27], în vertijul privirii atrase de Himeră *(Un dor fără saţiu)*, în abisalitatea eternei întoarceri, există un uriaş recul care-i singurul pas înainte posibil pentru suflet, pentru spirit. Şi o imensă arătare a universului dionisiac în care totul este suflet şi este joc, multiplicitate, flux şi reflux infinit, vertij, „o devenire care nu cunoaşte nici saţietate, nici dezgust, nici plictiseală" [28]. Spiritul poartă abisalitatea, aşa cum au dus-o şoldurile solide ale cămilei. Apoi o aruncă, asemeni leului, eliberîndu-se de abis. Vine la rînd inocenţa, privind genùnea ca un copil şi spunîndu-i acel sfînt Da. Cele trei metamorfoze nietzscheene sînt regăsibile în opera lui Emil Botta. Caracterul abisal al acestei cunoaşteri, trăite cu spiritul umil-răbdător de cămilă, cu cel leonin ce rîde muşcător şi spune un sfînt Nu infinitelor adîncuri (acel „duşmancă eşti!" din poezia *Nefiinţei)* şi cu spiritul afirmativ inocent, de copil, jucîndu-se cu infinitul, nu se pierde în nici una din aceste ipostaze ale rostirii (gramaticalizării) adîncului. Iată inocenţa îmbrăţişînd depărtarea, misterul, ca pe o carte deschisă a totului din care nu citeşte, ci ascultă, cufundată în pace. Din cutremurul căderii nu a mai rămas decît fiorul strecurat în finalul poemului, unde privirea depărtării alunecă într-o îndepărtare de propria viaţă, într-o fragilă glisare în neantul nefiinţei, ascultată, şi aceasta, în pace, în timp ce mîinile încep să putrezească în pace. Nimic din furia şi împotrivirea, întîlnite în poemul lui Mallarmé *Déclinaison de l'abîme* („fie ca / abisul albit / să prezinte / furios / sub aplecarea / disperat plană / a unei aripe / ce-i a / lui / din /'nainte căzută, din rău înălţate zboruri...") în poezia lui Botta *Defensio auctoris :*

Se apropie depărtarea,
cerul e sincer, transparent...
Citită, recitită poate să fie
misterioasa dimineaţă :
roua e un imn, aurora o elegie,
un ţipăt lumina ce te îngheaţă.
A Totului carte stă deschisă.
Tremurător mă aplec,
Natură orbitoare,

Scanned with OKEN Scanner

asupra fîntînilor tale înțelepte,
asupra izvoarelor tale vorbitoare...
Nu citesc, nu, ci ascult
cufundat într-o pace,
astfel de plină pace
că mîinile încep să-mi putrezească
și ele, în pace.
Nu înțeleg lucru mare,
dar ceea ce aud
mult, mult îmi place.

E drept că abisul privit cu ochii inocenței și ai vîrstei de aur devine, printr-o ciudată răsturnare, mister al lumii fenomenale și declinare vrăjită, miraculată a ei. Pentru a înșela, prin infinitatea formelor finite, chiar alunecare ființei în neființă și din nou în nemărginirea adîncurilor existente. Poemul acesta pare să dezvolte un imperativ nietzscheean: „spune-ți cuvîntul și te sfarmă" într-o rostire care, prin lirism și gîndire, nu face decît să se afunde în repetiția și în reașezarea trăirilor cruciale. Recucerind astfel o privire a măreției franciscane în care înălțimea și abisul nu sînt decît un singur lucru: „Acum numai din măreție îți urmezi calea. Culme și abis — acum nu fac decît un singur lucru." [29] Acesta pare să fie sensul beatificat al declinării abisului, cel al aripei din poemul lui Mallarmé planînd în „circumstanțe eterne", asemeni scriiturii devenită Cîntec: Poetul poate să rostească dimpreună cu Filosoful: „Dar eu sînt cel ce binecuvîntă și spune da, chiar dacă tu ești împrejurul meu, o tu, cel pur, o tu, cel luminos, o tu abis de lumină! — oricărui abis îi aduc Da-ul meu ca binecuvîntare și prea fericit este cel ce astfel binecuvîntează. Căci toate lucrurile au fost botezate în fîntîna eternității *(am Borne der Ewigkeit)* și dincolo de bine și rău... eliberîndu-le de aservirea la o țintă" [30]. Tripla declinare a abisului, ca declin, moarte și beatificare ajută poezia și gîndul să traverseze spaima, terifiantul. Gîndirea, trăirea eternei întoarceri prin poezie dau scriiturii și imaginarului un curaj, el însuși înspăimîntător și înspăimîntat, acela de a privi viziunea, sintaxa, suferința și bucuria poemului ca pe o eternă întoarcere a unui abis de stiluri (înalte, umile, hibride) exhibate și ca stiluri (detronate) în abis. Poetul poate

Scanned with OKEN Scanner

să-i şoptească cîntului său ceea ce Zarathustra i-a spus vieţii la ureche: „Deci asta a fost *aceea* — viaţa! La fel voi spune morţii: «Curaj, încă o dată!»." Orice prezumţie e îndepărtată pentru a obliga scriitura la o declinare a stilurilor, la acea tensiune, unde culme şi năruire sînt unul şi acelaşi vers terifiant, zbătîndu-se mereu precum aripa din poemul lui Mallarmé pentru a rezuma „mult în interior / umbra-ngropată-n adîncime de acest văl alternativ / pîn'la a se potrivi / cu anvergura / căscate-i larg, a sale-i profunzimi". Departe de a pluti în feerie, zborul acesta, „lansat în circumstanţe eterne" (Mallarmé) e însuşi cuvîntul şi ontologia lirică trăind pătimaş şi rece ispita alternării la care e împinsă de un impuls serafic-sălbatic, de un instinct infernal înfrînt totuşi de graţie:

— Drept înainte
a murmurat fantastul acela, Domnul sălbatec
dincolo de statornica zodie,
dincolo de a lunei rodie,
acolo unde se îmbat
de un dor neiertat
fraţior cu sor,
de luciferianul, rău dor,
dincolo de moarte,
în a stelei tăcere,
afla-vei raiul acolo, acolo,
Spirit sălbatec, Durere.

(Amintirea fratelui meu)

NOTE

[1] Friedrich Nietzsche, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 94—111.

[2] *Cîntecele Prinţului proscris (Cîntecele Prinţului Vogelfrei)* cum apar în traducerea românească a lui Simion Dănilă sau *Cîntecele Prinţului liber ca pana cerului* alt sens pe care-l are *Vogelfrei* („proscris", „liber ca pasărea") au apărut ca un apendice la ediţia a II-a a volumului *Ştiinţa veselă*, Leipzig, 1887. Vezi volumul Nietzsche, *Le Gai Savoir*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, N.R.F., Gallimard, 1950, p. 365—379.

[3] Poemul *Nach neuen Meeren (Spre alte mări)* sună în original astfel: Dorthin — *will* ich; und ich traue / Mir fortan und meinem Griff. / Offen liegt das Meer, ins Blaue / Treibt mein Genueser Schiff. // Alles glänzt mir neu und neuer, / Mittag schläft auf Raum und Zeit —: / Nur *dein* Auge — ungeheuer / Blickt mich's an, Unendlichkeit!" Vezi: Friedrich Nietzsche, *Poezii*,

Scanned with OKEN Scanner

traducere și note de Simion Dănilă, Editura Univers, 1980, p. 106 pentru versiunea germană și 107 pentru versiunea română.

[4] Eseul consacrat lui Nietzsche de Claude Lévesque în volumul său *L'étrangeté du texte*, Essai sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida, Union Générale d'Editions, 8, rue Garancière, Paris nº 10/18, 1978, eseu intitulat *Le puits d'éternité* ca de altfel întreg volumul e pus sub semnul emblematic al poemului lui Mallarmé *Déclinaison de l'abîme*.

[5] Corneliu Mihai Ionescu, *Palimpseste*, Editura Cartea Românească, București, 1979, p. 139—150.

[6] Dăm, pentru confruntare, poemul *Déclinaison de l'abîme* în original :

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES
CIRCONSTANCES ETERNELLES
DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que
l'Abîme

blanchi
étale
furieux
sous une inclinaison
plane désespérément
d'aile

la sienne
par
avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bonds

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative
jusqu'adapter
à l'envergure
sa béante profondeur en tant que la coque
d'un bâtiment
penché de l'un ou l'autre bord

[7] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, p. 25 : „L'homme est une corde, entre bête et surhomme tendue, — une corde sur un abîme".

[8] *Idem*, *ibidem*, p. 27.

[9] *Idem*, *ibidem*, cap. *De la morsure de vipère*, p. 83.

[10] *Idem*, *ibidem*, cap. *De la prodigue vertu*, p. 93.

[11] Friedrich Nietzsche, *Le Crépuscule des Idoles* suivi de *Le cas Wagner*, traduction d'Henri Albert, Denoël/Gonthier, 1970, p. 37.

[12] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *op. cit.*, *De la prudence avec les hommes*, traduc francezii *Von der Menschen-Klugheit*, *Klugheit* însemnînd „inteligență", „perspicacitate".

Scanned with OKEN Scanner

[13] *Idem, ibidem*, p. 163.
[14] *Idem, ibidem*, p. 163.
[15] *Idem, ibidem*, p. 184.
[16] *Idem, ibidem*, p. 342.
[17] Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal, La généalogie de la morale*, ed. Colli-Montinari, tome VII, Paris, Gallimard, 1971, p. 204 (variantă).
[18] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. H. Albert «Méditations», nr. 78, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, p. 109.
[19] *Locul Alcs*, poem apărut în *Universul literar* nr. din 10 mai 1941, tipărit așa în *Pe-o gură de rai*, ediția princeps din 1943, ulterior modificat.
[20] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. Henri Albert, *Méditations* — Paris, Denoël-Gonthier, nr. 17, 1964, p. 50.
[21] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, *op. cit.*, p. 51—52.
[22] Friedrich Nietzsche, *Le Livre du Philosophe* (Coll. bilingue), trad. A. K. Marietti, Paris, Aubier Flammarion, nr. 29, 1969, p. 119.
[23] Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, *ed. cit.*, p. 137.
[24] *Idem, ibidem*, p. 28.
[25] *Idem, ibidem*, p. 32.
[26] *Idem, ibidem*, p. 137.
[27] Friedrich Nietzsche, *La Volonté de Puissance*, I, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1958, p. 216.
[28] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, *ed. cit.*, p. 171—172.
[29] *Idem, ibidem*, p. 185—186, variantă.
[30] *Idem, ibidem*, p. 340.

Scanned with OKEN Scanner

EXERCIȚII DE NEASEMĂNARE

Scanned with OKEN Scanner

REGIA DE SIMILITUDINI — O MAGICĂ IMPRUDENȚĂ

Seducția analogiilor, ca o formă tipică de imprudență intelectuală, poate suferi de ceea ce Jean de Milleret a numit, în convorbirile sale cu Borges, o „bulimie a lecturii" [1]. Nimeni, desigur, nu ar vrea să facă vreodată comparatism în ipostaza filistinului cultivat, practicant al unei impozante similitudini ce se agață de acest *tutti unisono*, pe care-l amenda Nietzsche [2].

Și totuși va fi trebuind să existe și un carnaval, un carnavalesc al lecturii, adunînd toți zeii și toate miturile comentariului, așa cum s-au perindat acestea de la romantism pînă azi. E cazul să avem minima franchețe de a mărturisi că și spiritul critic are nevoie de sărbători la care să participe ca simplă persoană, cînd nu e acel *trouble-fête* pe care tot filistinul cultivat al lui Nietzsche l-ar alunga de la petrecerea gîndului, simțindu-se jenat de imixtiunea unui asemenea personaj, chipurile exaltat și bolnav [3]. Oricum, spiritul critic n-are nici o șansă să evolueze ca un veritabil spirit satisfăcut. Nemulțumirea cu care-și amendează propriile construcții transformă chiar gustul și seducția analogiilor într-un edificiu căruia i se vor aduce atîtea modificări ulterioare, încît devine imposibilă practica similitudinilor și-a analogiei în chiar analiza demersului comparatist. Atîtea paralelisme unind termeni identici ajung la concluzii opuse. Căci marea problemă a *regiei de similitudini* rămîne *identitatea*, „identitate într-un sistem coherent, a omului cu totalul aparențelor sale", cum scria Emil Botta, în articolul său *Neactual* [4]. Altfel, se petrece acel

fenomen, descris în *Sisteme în critică*, de antrenare a comentariului pe orbita comună a unor lucruri indiferente. Un omagiu pentru Proust devine numai o sumă de „frumoase atitudini alegorice ca : Ideile, Agricultura, Fizica, suplimente de rigoare într-un panegiric" [5]. Opera e reflectată în tot felul de „portrete ce conţin o *valoare în sine*" (s.E.B.) dar „absenţa viziunii centrale, a sintezei care să exprime obiectiv caracterul operei" devine „dureroasă după lectura capitolelor ca tot atîtea grupe de reprezentări. Sesizat de priviri, evaluat de inteligenţe, marele dificil rămînea totuşi închis în esenţa lui [...] Proust era apropiat pe un plan subiectiv. Fiecare îl iubea pentru că rezolvase o problemă care îi era proprie, aparenţe nenumărate s-ar spune, ale aceleiaşi, singure, substanţe" [6]. Există în căutarea de similitudini pericolul acestui subiectivism, metamorfozînd actul critic într-o frumoasă atitudine alegorică, fie aceasta chiar Înţelepciunea sau judecata desăvîrşită, pictată de Hans Baldung Grien în tabloul său de la München reprezentînd *Prudenţa*. Să luăm de pildă aserţiunea lui Fr. Vischer numindu-l pe Hölderlin „Werther-ul Greciei, un îndrăgostit fără speranţă a cărui viaţă n-ar fi fost decît delicateţe şi langoare. Şi totuşi în voinţa lui exista şi forţă şi determinare, aşa cum în stilul lui existau grandoare, abundenţă şi viaţă, în asemenea grad încît, pe alocuri, Hölderlin ne făcea să ne gîndim la Eschil. Totuşi spiritul lui era lipsit de duritate ; ar fi trebuit să se servească de umor ca de o armă." Vorbind despre Hölderlin, Fr. Vischer deschide mai multe perspective comparatiste : Grecia, Werther şi Goethe, Eschil, în fine umorul ca o armă, ca un soi de ofensivă-defensivă a stilului delicat şi languros. Dintr-o dată Hölderlin se vede pulverizat şi aproximat de o multitudine de relaţii de analogie, culminînd în începutul de polemică lansată de Nietzsche, care îl amenda pe Vischer ori îi nuanţa opinia doar prin aruncarea unui exemplu : violenta apostrofă a lui Hölderlin din *Hyperion*.

Comparatismul, jucînd analogia ca o seducătoare imprudenţă intelectuală, ne oferă aşadar un spaţiu spiritual al soluţiilor temporare, fertil tocmai prin refuzul univocităţii, proteic tocmai prin curajul de a metamor-

foza incompatibilul în compatibil și mobilul în imobil. Imprudențele lui sînt totuși concertate, stăpînite de dorința de a îmbogăți sensurile operei, chiar printr-o temporară desfigurare (jupuire) a acesteia, prin acele ecorșeuri, pe care le presupune în mod obligatoriu analogia. Botta se amuza să-și închipuie, în *Elogiul ipocriziei*[7], operația de mistificare și mitizare la care va fi supus personajul său după moarte. E vorba de abatele Joseph Turmel, un *alter ego* al său, personajul acestui *autoportret al eului în alteritate* de o incontestabilă putere de sugestie, mai ales că ni se înfățișează ca un palimpsest de măști care „ascund o față virtuală: *eu*" sau multiplicat prin insolita punere a numelui la singular și a verbului la plural: „Voi fi prizonierul legendelor. Lașitățile mele vor fi transpuse prin oglinzi, motivate amabil și îmi vor fi atribuite intenții pe care niciodată nu le-am știut. Liniile corpului care mă defineau, aspectul elementar, vor deveni elastice ca un cauciuc. Transfigurare: Liniștitul purta un ochi senin. Și răspunsul ostil din celălalt capăt al mesei: Nu. Era încercuit, furtunos. Din pînzele unui alcool *vor crește* astfel *bizari Joseph Turmel* (s.n.) fără geografie și fără an [...] Ipocriziile vor construi erori enorme, ireductibile la datele motivului."

În orice act de semnificare se dezvoltă și un soi de magie. Ne amintim că cea de-a doua lege a magiei era chiar *legea similarității*: asemănătorul evocă asemănătorul, așa cum și acționează asupra lui. Observînd acest lucru, Marcel Mauss arăta nu doar locul pe care-l deține analogia în operațiile mentale și imaginare, cît mai ales funcțiile ei *creatoare, active*, de înmagazinare a valorilor și de instrumentare a lor. Oricît de șocante, în actul hermeneutic, *regiile de similitudini* și analogii critice sînt edificatoare nu doar în sensul că au darul de *a explica*, lămuri și înduplecа la modul decisiv, elocvent grăitor, ilustrativ și temeinic. Asemenea puneri în scenă ale spiritului au mai ales funcția de a *dura*, de a construi și a înălța, de a zidi și a ridica de la pămînt, din spațiul unor virtualități amorțite, noile semnificații.

C.da 217 coala 16

Scanned with OKEN Scanner

Jocul analogiilor, chiar tirul analogiilor pe care-l practicăm, cu destulă circumspecție față de propriile noastre teze, dovadă și asimilarea lor cu *ecorșeul*, iar nu cu ființa liberă de orice supliciu interpretativ, e și el o expresie a subiectivității ce se relansează și resuscită, grație artificiului obiectivării obținut de *perspectivă*, tridimensională în pictură, critică și deci reductibilă tot la un punct de fugă, în lectură.

Arătînd că, pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea, asemănarea a jucat un rol edificator în cunoaștere pentru cultura occidentală, Michel Foucault marchează și aspectul esențial al acestei gnoseologii : omul secolului al XVI-lea este, chiar el, marele spațiu al proporțiilor, centrul unde vin să se sprijine raporturile și de unde ele sînt reflectate din nou. Subiectivismul unor enunțuri comparatiste are șansa unei reale obiectivități (obiectivări) a sensurilor, căci la baza fiecărui unghi de fugă interpretativ se află chiar soclul piramidei perspectivale, unde se pot întîlni sensuri de bază ale textului analizat cu sensurile de bază ale analizei.

Oricît de circumspecți am fi în fața discursivității de tip analogic, nu putem să vorbim niciodată de o eventuală caducitate originară a spiritului comparatist. Dacă a îmbătrînit sau dacă va îmbătrîni, căci declinul acesta este posibil, înseamnă că spiritul analogiei a adus la un moment dat și ceva tînăr, și nou, și extrem de proaspăt, în ochiul citind, nu doar povara erudiției și nici doar leonina trufie a celui ce spune un Nu categoric oricărei asemănări. Această inocență, această tinerețe, chiar condiția de copil a spiritului analogic ne seduce. Căci e nevoie de putere pentru a spune Da, după ce ai cărat cultura cu umilitate și-apoi te-ai semețit și-ai spus Nu. Căci e nevoie de forță pentru a trăi, în sfîrșit, o nouă frăgezime a spiritului în stare să pronunțe un Da lumii interpretărilor, interpretării ca poveste și realitate a sensului.

Oricum, șansa comparatismului de a se vindeca de rutină și insolență se află și în inocența propriilor demersuri. Există mereu un *poate* periculos, o îndoială dizolvantă în toate privințele. După cum există o ingenuitate în admirație. Salvatoarea inocență în asociere

Scanned with OKEN Scanner

a lecturii de ecorșeuri la care rîvnim ar fi tocmai acea candoare în admirație la care se referea Nietzsche. Cînd omul nu întrevede posibilitatea ca el însuși să fie admirat într-o bună zi.

*

Așa cum am căutat posibile analogii literare și filosofice, transformînd corpul literaturii într-un ecorșeu capabil să ne ajute să vedem și să înțelegem opera lui Emil Botta, transformată la rîndu-i în ecorșeu, am încercat să aflăm și în plastica românească un demers similar celui ce a născut imaginarul din versurile *Întunecatului April*. Nu neapărat în pictură, cît mai ales în desen, pentru că nou în vizunile emilbottiene este și desenul, ductul periculos și neliniștit și năstrușnic al liniei, înscenînd realități ireale și irealități atît de reale. Ne-am amintit de titlul unui volum al lui Gellu Naum, *Libertatea de a dormi cu un desen de V. Brauner pe față*. Și am privit din nou, atent, desenele lui Victor Brauner [8] și ni s-a părut, ba mai mult, am avut certitudinea, că ele ar fi în măsură să ne explice în ce fel și-a *desenat* Emil Botta viziunile, cum se manifestă lirismul și scriitura lui poetică, originală ca linie, avînd o dezvoltare atît de magică. Încercarea noastră nu se referă în nici un caz la influența lui Victor Brauner asupra lui Emil Botta. Ea poate șoca, ținînd seama că opera lui Brauner este așezată sub auspiciile suprarealismului, or Botta mai trece în fața noastră drept un postromantic, strategie a etichetării ce salvează toate eventualele sale apartenențe la integralism, suprarealism, expresionism, existențialism ș.a.m.d.

Atenția lecturii centrată pe desenul imaginar, care nu este doar acel *disegno interno*, urmărește momentul decisiv al unei intenții originare și volutele acesteia spre împlinire. Eliberată de transpunerea plastică, îngreunînd, denaturînd și uneori decorînd acest moment originar, lectura are șansa de a surprinde fugitivul, imponderabilul unei raze și nu pata de lumină deja instalată, fixată asupra viziunii, astfel *oprite*, închise într-un volum. Citit astfel, poemul *Ordin* rămîne dese-

Scanned with OKEN Scanner

nul unei fugi, al refugiului îngrozit. Tot așa, *Remember* se desenează ca îmbrățișarea crudă și tandră a doi iubiți, un cuplu al morții-vii asociind cele două tărîmuri. *Idilă* ne apare ca rătăcirea a două hieroglife, ca scrisul evanescent pe apă a două destine, ca linia cumplită a unui gîrbaci peste față. *Acum și aici* își precipită aglomerarea de forme abstracte („splendorile, slava, ecourile") în linia nemișcată a unui trup „ancorat într-o apă fumurie", neclintire dăruită cumplit chiar punctului fix al nemișcării. *Episod* e spațiul unui „somn fabulos" exacerbînd îndoiala și interogația unor metamorfoze care amplifică misterul :

Terasa, portocalele, pianul
s-au rostogolit în somnul meu fabulos
Tu ești cămara vrăjită a morții
care mă însoțești dincolo de zid ?

Lucrurile au culoarea eternității.
Și uraganul care geme nu e cumva briza edenului ?
Plînsul tău nu e rouă și lacrimile diamante
așa de turbate că ne-ar putea sparge capetele savante

Și tu în mohorîta rochie de bal
nu ești oare heruvimul travestit ?
Și cum saltă pe ram veverița, vocea
și buzele care aiurau : «Am sosit».

Urmărind desenul imaginar, se reliefează chiar tema ce țîșnește cu o impulsivitate a conturului sau cu o elaborare a lui, respirînd încă aerul vieții interioare ce i-a provocat apariția. Desenul viziunii este, din aceste motive, *revelator* pentru că mai păstrează vertijul lăuntric. El e partea de dăruire spontană și pînă la urmă *documentul* imaginarului, într-un sens ce depășește simpla schiță pregătind un tablou sau o frescă. Imaginarul se lasă surprins pe viu, în chiar nebuloasa din care se va naște, ca univers personalizat. Lucrul ce ne surprinde mai întîi la Brauner sînt creaturile lui insolite, împlinind scene rituale sau pozînd în ipostaze simbolice, înconjurate de un peisaj și o faună în plină metamorfoză. Ritualizarea insolitului și insolitarea ritualului alcătuiesc ceea ce am numi însuși declicul imaginar. Or, tocmai acest tip de declanșare a imaginaru-

Scanned with OKEN Scanner

lui ni se impune și din poemele lui Emil Botta, unde ființe stranii practică un soi de *ritual* existențial, în mijlocul unei flore și faune în plină metamorfoză. Gesturile existențiale sînt contorsionate de imprevizibile insolitări, metamorfozîndu-se într-un soi de plutire sau de violentă țîșnire. În ambele situații ele își pierd chiar ponderabilitatea, printr-o acțiune mult prețuită de Botta, — spiritualizarea *ponderabilului*, amintită de mai multe ori în publicistică, alături de numele celui ce a definit-o, Keyserling. Monstruoase ori grațioase, personajele adoptă *personalitatea de vis*, numită ca atare de Botta în articolul *Ce ne-a învățat Lon Chaney* [9], exteriorizînd, „asemeni chemărilor de dincolo de noi, mesagiul unei alte vieți" [10]. Definiția libertății imaginare din articolul *Flăcăra mică* pare descinsă dintr-un manifest suprarealist: „Liberi sîntem să compunem din aparențe figura tuturor realităților. Oare noaptea nu se agită pe străzi și pătrund în locuințe personagii ciudate, creații ale imaginației noastre?" [11]

Personajele ciudate din desenele lui Victor Brauner, conturîndu-se în explozia de lumină a paginii albe, alcătuiesc, după cum observă Sarane Alexandrian [12], „o specie de jurnal intim pitoresc și variat, servind drept comentariu grafic diverselor reverii ce i-au hrănit întreaga operă". Or, tot ca pe un *jurnal* își tratează și Emil Botta volumul de poeme *Întunecatul April*, definindu-l astfel în *Micul discurs*: „Întunecatul April era jurnalul aventurii, al călătoriilor mele, al trecerii și petrecerii mele prin acele regiuni faste și nefaste ale tinereții. Consemnam în acele file de jurnal contrastele, antinomiile, neliniștea și liniștea, bucuria și durerea. Un loc privilegiat avea să-l aibă durerea pe care o privesc și astăzi cu infinită simpatie." [13] Ființele hibride sînt rostogolite cu familiaritate de poet, tot astfel cum Victor Brauner își privea ființele hibride, lăsîndu-le suspendate în starea nesigură și ambiguă a unei deveniri ce ezită să-și circumscrie forma definitivă. Metamorfozele ne sînt dăruite și de poet, și de plastician cu o îndrăzneală și o violență ce șochează mereu, cînd nu arborează acea modestie conjugată cu o pașnică îndrăz-

Scanned with OKEN Scanner

neală, ce i s-a părut lui Roger Caillois definitorie pentru Borges [14].

Desenul imaginar al lui Botta nu are esențialitatea liniei din desenele lui Brauner. Linia netă, subțire, cu trăsătura unei caligrafii, se încarcă la Botta de complicații pe care le creează jocul aparenței cu esența din desenul baroc. Dar și unul, și celălalt au o forță indestructibilă de a enigmatiza viziunea, dîndu-i o strălucire ocultă și totodată copilărească. În măsura în care sînt amîndoi „livizi făuritori de catastrofe" imaginare, tot astfel sînt responsabili de haloul de legende ce le acompaniază viața și opera, accentuînd o singularitate reală cu o circumstanțiere enigmatică. La Brauner, funcționează legenda artistului premonitor, vestindu-și prin propriile desene pierderea ochiului. La Botta, se precipită legenda artistului actor, jucîndu-și poemele mai întîi pe scenă și făcînd din roluri o premoniție și o vestire a ceea ce poezia va prelua cu o nedezmințită supunere. În fine, și unul și celălalt nu sînt apreciați mai întîi pentru *formele* noi pe care le creează, ci pentru asumarea unei mitologii, susținută de o armătură a spiritului, în egală măsură naivă și livrescă, inocentă și teorică, pentru a folosi un adjectiv drag lui Botta, cules din lecturi kantiene. Și Botta, și Brauner fac parte din familia artiștilor lucizi, avertizați, consumîndu-și neliniștile și obsesiile la flacăra senzuală a cerebralității, în stare de combustii mult mai cumplite decît senzualitatea acefală. Botta chiar înțelege cerebralitatea ca o căutare interioară și perfectă asimilare a zbuciumului lăuntric [15], ca o „geografie spirituală", ca un „timp ideal" al creației, „fără azi, fără ieri", unde s-ar petrece „o dramă teribilă. Aceea care să antreneze într-un soi de beție planetară, de ritm cosmic, arborii, oamenii, viața. E un trapez primejdios, o gimnastică ascuțită, acest echilibru cu abstracțiunile și termenii morali. Rădăcinile firave se distramă : *épenchement du rêve dans le réel,* confuzia celor două planuri (care e un exercițiu al Demiurgilor) a condus la o moarte de halucinat, crudă, pe Nerval, prizonierul viziunii sale. [16] Ceea ce pare să-i apropie pe cei doi artiști, asigurîndu-le distincția, excelența printre egali, *personanța,* cum sublinia

Scanned with OKEN Scanner

un ilustru interpret al lui Botta, este condiția lor de ființe unice, inspirate, trăind sub imperiul unei forțe obsesionale, ca și cum un flux necunoscut le-ar împinge să scrie și să deseneze astfel, să desfășoare o gestualitate imaginară hipnotizată și hipnotizantă. Aerul de halucinare, necontrariat de retorica lucidității, le este comun amîndurora. Așa cum bărbatul dintr-un desen al lui Brauner scoate din gîtlejul lui o stea de parcă lăuntrul lui ar fi o galaxie, tot astfel Emil Botta își spune poemele de parcă ar elibera din străfundurile sale, printr-o naștere orală insolită, galaxii și cosmice întîmplări interioare. Ochii și gura sînt la amîndoi cavități fantastice, supape eliberatoare prin care irump în afară ființe eteroclite, misterioase, obsesive himere, și amîndoi au acea privire care împunge și violentează realitatea și irealitatea sugerată în desenele lui Brauner prin ochii reprezentați ca două coarne demonice. Lirismul lui Botta din *Întunecatul April*, exacerbat în următoarele volume, pare o deversare a unui fond obscur al ființei, cu toate certitudinile și îndoielile, înfricoșările și dorințele, ieșind pe gură asemeni unor escrescențe miraculoase și terifiante, ce ne amintesc din nou de desenul lui Brauner din 1929, reprezentînd acea naștere a siderei țîșnind dintre buze ca un strigăt cosmic. Fără să vorbească de *inițiere*, în sensul esoteric cu care folosea Brauner cuvîntul, Botta înțelege, asemeni plasticianului ce-a fascinat mediile suprarealismului românesc și european, să atingă prin poezie tărîmul subteran, interior al Naturii și Ființei, al Visului și Imaginației, scrise cu majusculele unor monade supreme, interzise cunoașterii raționale. Luciditatea afișată de amîndoi nu e totuna cu rațională cunoaștere, fiind o veghe centrată pe vis și arătările lui, pe avatarurile inconștientului, tratat ca o realitate ontologică, posedată într-o mai redusă măsură de cunoașterea diurnă. Amîndoi au un vocabular mai puțin accesibil, căci alcătuit din aluzii, amestecînd comprehensibilul cu incomprehensibilul, simbolurile medievale și gnostice, folclorice și livrești, într-o pastă barocă, făcută nu doar să dezvăluie, ci și să mistifice, printr-un limbaj care este el însuși o mască, obraz făcut din ceea ce arată, dar mai ales din

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce decide să nu arate, cum sublinia Claude-Lévi Strauss. Așa-zisele texte „explicative" pe care ni le-a lăsat despre sine Emil Botta, la fel ca și absconsele texte cu care și-a însoțit Brauner desenele, așază o nouă aură de ambiguitate asupra înțelesurilor. „Explicînd" cum s-a născut *Întunecatul April*, Botta nu face decît să ne arunce pe un tărîm al adevărului-ficțiune și-al iluziei-realitate: „Eram printre copaci într-o noapte de mai, cerească, amețitoare, frumoasă, cum nu mai văzusem. Eram în real, în concret și totuși eram într-un domeniu al fanteziei. Atunci am văzut Ielele, Dînsele, am fost în cărarea lor. Atunci am citit, încrustate pe coaja copacului, cuvintele April, Întunecatul, Întunecatul April. Ceea ce vă spun este exact, nu riguros exact."[17] Acesta este unul dintre cele mai clare moduri de a se autodefini din cîte ne-au rămas de la Botta, confesiunile lui fiind de regulă paradoxale și totuși atît de transparente precum o revelație bucurîndu-te, fără s-o poți turna în limbajul categorial. O „legendă" a lui Victor Brauner, scrisă în colțul unui desen din anul 1942, clarifică — ambiguizînd imaginea căreia nu-i e doar legendă (în sensul de explicație la o hartă), ci și legendă cu sensul de fabulă supranaturală, de sinaxar ori minologhion apocrif: „Această femeie al cărei păr se transformă în pasăre de pradă și ai cărei ochi sînt înconjurați de raze luminoase păstrînd lumina opacă a celor ce nu văd, este o divinatoare (prezicătoare) care poartă pe somptuoasa ei rochie magică de un albastru întunecat semnele marii abundențe universale. În mîna dreaptă, floarea focului care deschide tainele imaginației, în mîna stîngă, vîdul care o contrabalansează."[18] Toate aceste texte scrise de Brauner în colțul desenelor sau lăsate nouă de Botta în publicistică ne dau iluzia unei metode și metodici imaginare. Dar transformarea lecturii într-o investigație de surse, într-un soi de manie a documentărilor cu dicționare de simboluri, cărți despre alchimie ori despre gnosă, tratate despre grimoare și kabală se dovedește destul de repede improprie. Nici Botta, nici Brauner nu fac din imaginar o speculație metodică, ci sînt cît se poate de spontani și de naturali și de unici în viziunile lor. Dogmatica sim-

Scanned with OKEN Scanner

bolică și esoterică studiată în paralel cu jetul imaginar eliberat de orice servitute a înregimentării demonstrează „naivitatea" și „sinceritatea" acestui «factotum al invenţiunii» comun celor doi artiști, exact pe ideea că „invenţiunea" este o deposedare de vechile invenţiuni. De altfel, „legenda" imaginii are cu totul alte sensuri în reprezentarea modernă. Începînd cu titlul tablourilor. Acesta, departe de a ne mai oferi certitudinea unei clarităţi (clarificări), are funcţia unei măști, existînd prin ceea ce a decis să nu ne arate. Titlul nu mai epuizează imaginea, ci o deschide sau o proiectează într-un spaţiu al alterităţilor semnificative. O pînză a lui Miró din 1925 *Le corps de ma brune* [19] e un soi de pictură-text, în care textul asigură anecdotica ori figurativul, absente din imaginea reprezentată. Prezenţa textului suplineşte absenţa imaginii, cum absenţa titlului, trimiţînd direct la imagine și epuizînd-o, îl transformă într-o prezenţă infinit semnificativă ori numai aleatoriu, aberant semnificativă. Un desen în «encre de Chine» a lui Magritte, intitulat *L'usage de la parole*, reprezintă cinci suprafeţe neregulate, ca niște insule risipite, intens conturate, în care absenţa totală a figurativului e înlocuită de prezenţa cuvintelor scrise în interiorul acestor contururi, primind arbitrar — căci nu există nici o legătură cu forma — numele de «puşcă», «şosea», «orizont», «nor» și «cal» [20]. «Legenda» funcţionează ca o deposedare, trădînd asemănarea și imediatul imaginii. Ea practică un joc dublu de dereglare, în sensul că identificarea sesizată nu este decît o aparenţă dezvăluită, deposedindu-l pe privitor de certitudinea a ceea ce vede și recunoaște chiar în clipa în care avea certitudinea acestei recunoașteri. Referenţii sînt astfel minaţi, în sensul în care ceea ce este deja văzut e abrogat de ceea ce e vizibil, vizibil ce ţine de domeniul lucrului niciodată văzut. Tot astfel, simbolurile imaginarului emilbottian ni se relevă, la o analiză mai fină, ca deposedări și anamorfozări ale deja văzutului și deja știutului, contrariate prin ceea ce vedem în ele aparţinînd unui niciodată văzut. În sensul acesta, o poetică a elementelor imaginare devine improprie, cîtă vreme nu ţine seama de lucrul esenţial, și anume că imaginea,

Scanned with OKEN Scanner

departe de a fi expresia unei ontologii deja posedate, ne propune, chiar în clipa posesiei, certitudinea unei nonposedări. Ruptura viziunii și mai ales fisura ce intervine la nivelul reprezentării produc analizei acel vertij pe care ți-l dă uleiul lui Magritte intitulat *Cheia viselor (La Clef des onges)* din 1930, unde un pahar e botezat «furtună», un ciocan «deșert», iar o pălărie de culoare închisă «zăpadă». Răul referențial declanșat de asemenea „chei" arbitrare ne face mai circumspecți față de lecturile dominate de „mimesis" și de un balast al denotativului, eclipsînd tocmai viziunea și simbolismul ei deschis. Într-un poem ca *Post-ludum*, cavalcada de metafore alese dintr-un registru banal funcționează exact în sensul contrarierii unei așteptări, bulversată astfel și subminată ca prestigiu :

Poezie, spune fratelui meu că n-am fost înger,
cum poate credea,
Că mi-e inima *pedeapsă, mustrare, nuia.*
Și de gîndurile crude care m-au bătut foarte sălbatec
mi-e un *somn de jăratec.* (s.n.)

Spune iubitelor mele : el nu v-a iubit,
el, *zăpăcindu-vă, s-a zăpăcit.*
Viața i-a fost ca un pahar
în care amesteci al întîmplării zar

Dacă *pisica cea galbenă* va înțelege ceva,
spune-i că lenea ei semăna grozav cu a mea.
Blonda lumină care se plimba prin grădină
alene, arar,
să mă ierte că am fost un cer crepuscular.

Pe această direcție a bulversării reprezentării, ca realitate-irealitate, scriitorul se apropie întrucîtva de suprarealism, deși Botta, ca antidogmatic, va contraria și suprarealismul. Deocamdată, ne referim la spiritul suprarealist, la un „caracter etern" al acestuia, așa cum l-a formulat André Breton declarînd în *Entretiens* că „Goya era deja suprarealist ca și Dante sau ca Ucello sau precum Lautréamont, ori Gaudi". Imaginarul lui Botta, asemeni celui din desenele magice ale lui Victor Brauner, și ele cvasisuprarealiste, este o transparentă *ontologie lirică a contrarierilor*, nu doar a tocitei unități a

Scanned with OKEN Scanner

contrariilor. Poezia lui Botta ascultă în fond, la fel ca aproape toată arta modernă, de o remarcă a lui Wittgenstein : „Aşteptarea nu se descrie într-o manieră *externă* prin indicarea a ceea ce este aşteptat ; descrierea aşteptării prin lucrul pe care-l aşteaptă este o descriere internă." [21]

Imaginarul lui Emil Botta, la fel ca acela din desenele magice ale lui Victor Brauner, declanşează o *dinamică mentală internă imaginii*, deci obligatoriu *aparţinîndu-i*, ce nu poate fi suplinită de o simplă traducere externă prin dicţionarele de simboluri. Lectura trebuie să depăşească nivelul (aspectul) reprezentativ al obiectelor şi fiinţelor invocate de text, de imagine, pentru a ajunge la ceea ce este astfel „formalizat" şi de aici, printr-o transcendere sau flexiune, să facă exact mişcarea, saltul mortal ce nu ţine de reprezentare, ci de producerea de sens. Invizibilul din imaginarul emil-bottian este tocmai vizibilul ascuns prin vizibil, tot astfel cum irealul este realul ascuns prin real şi fantasticul este realul ascuns prin real. Poemul *Domnul Amărăciune* îşi potenţează întreg misterul prin banalitatea unui ritual şi ritualizarea banalităţii morţii. Ceea ce este admirabil la Botta este acest desen universal al scriiturii ce inocentează şi transfigurează. Imaginea este infinit persuasivă, tocmai pentru că ştie că inteligenţa (imaginară şi spirituală), oricît ar fi de frumoasă şi de strălucitoare, e neputincioasă cînd vrea să ne facă să ne îndoim de mister, fără de care ea însăşi n-ar mai fi posibilă. Tot astfel cum nici misterul, oricît ar fi de tulburător, n-ar mai fi de imaginat fără de inteligenţa şi înţelegerea ce-l fac posibil şi pre-vizibil.

Există la Botta, ca şi la Brauner acele personaje şi simboluri fluide, suspendate, evoluînd în imagine ca hipnotizate, de parcă s-ar afla la o şedinţă de spiritism. Brauner ne oferă şi motivaţii biografice, dacă ne gîndim la celebrele şedinţe de spiritism pe care le organiza tatăl său. De altfel, ruptura lui Brauner cu pictura academică, petrecută în 1924, folosise memoria acestor scene îmbibate de metafizică cu o vizibilă detaşare ironică. Şi la Botta această acalmie de «medium», această transpunere ori plutire hipnotizată dezvoltă con-

Scanned with OKEN Scanner

comitent fantasticul și ironia, anticonformismul manifestîndu-se și prin contracararea stării de transă provocată cu o atracție irezistibilă spre parapsihologie.

Atitudinea în fața unor asemenea miraculări spiritiste este aceea a unui „arici perplex", ca să folosim o imagine din poemul *Un domn bine*. E deci una de perplexitate și sălbăticie, de retractilitate mirată. Aerul de perplexitate pozată sau reală a eului liric, așa cum ni se relevă el în *Întunecatul April*, seamănă cu un soi de veșnică minunare și crucire a celui ce ne lasă să-i vedem „arătările" pe care la rîndu-i le-a văzut. Ochiul stupefiat, uimit, năucit trăiește o cumplită derută. Deconcertarea, descumpănirea, încurcătura salvează, prin ameteala și buimăceala trăite de însăși privirea ce a declanșat imaginarul, chiar potențialul de stupoare și uimire investit în fiecare apocalipsă. Cu cît se arată mai derutat și mai descumpănit de propriile sale viziuni și transe, ca un „arici perplex", cu atît lirismul și miracolul sînt mai creditabile :

> Dar mi-ai cuvîntat bizar,
> obraz lipit de gratiile mîinii fibroase.
> Ca un arici *perplex* ascultam
> grindina vocii tale ciocănind în oase.
> *(Un domn bine)*

„Copacul funest al incertitudinii", evocat în *Lecția de opium*, își aruncă mereu umbra asupra scenariilor de transă imaginară :

> Copacule, semeni cu *Nimeni* și *Nicăieri*,
> copac funest al incertitudinii mele
> Aud melopeea morții vuind
> prin flautul părelnicei iele.

Există în *signatura* lucrurilor, în scriitura «sacră» și «magică» a desenelor lui Victor Brauner un alfabet simbolic ce se lasă reinventat fără încetare și este chiar prin aceasta, dăruit circumspecției și auto-ironiei. Ca orice ideogramă ce aparține certitudinii și incertitudinii, imaginea se simte vînată mai ales de neliniști, ca dorință, visare sau meditație. În desenul poemelor emilbottiene, scrise, în faza din preajma anului 1929, re-

Scanned with OKEN Scanner

marcăm un demers conspirativ similar vizînd mai cu seamă «secretele» și «puterea» ficțiunii.

Atitudinea clandestină, secretă, subterană față de propriile lor arătări, prezentă în imaginarul lui Brauner și în cel al lui Botta, intriga și uneltirea bîntuind chiar în miezul viziunilor, simțindu-se periclitate astfel din clipa intrării în scenă, generează un sentiment de miraculoasă urzire, de țesere și desfacere a țesăturii, exprimat de dubletul *aedificabo et destruam*. Cabalele imaginarului, meșteșugirile, lucrătura și urzeala fantasticului se văd mereu periclitate și deposedate de conjurația intrigantă, de împotrivirea unei noi uneltiri. *Proverb* II, eliminat ulterior din sumarul volumului *Întunecatul April*, din pricina anecdoticii sale facile, ne relevă acest mecanism conspirativ în toată colcăiala de gesturi și de decizii :

Noaptea cu tichie de mărgăritar
a suflat în far.
Voi expedia mateloților o semilună
care să-i poarte pe calea cea bună

Paznicul care ținea valurilor piept
avea stigmatele morții pe brațul drept
Spune, întuneric, cine l-a tatuat
pe acest apostat ?

Asupra mea planau negrele bănuieli,
pescărușii m-au atras în cursă cu momeli
și mi-au promis marea cu sarea
dacă le depăn întîmplarea.

. . . . . .

Apoi șontîc, șontîc veni și crima,
inima lașe s-a predat prima
Buzele ametite de un foarte vechi vin
susurau în neștire : Amin.

Și poate moartea nu avea tîlc
dacă paznicul nu tăcea mîlc
și poate sîngele șarlatan
se irosea în van.

Voi pescărușilor,
ungeți cu smoală pragul și clanța ușilor,
Crima, cînd o va lua la sănătoasa,
tîrască după ea lucrurile, casa.

Scanned with OKEN Scanner

Instalat în 1930 la Paris, legat de Brâncuși ce l-a tratat ca discipol, prieten cu Tanguy, Giacometti, René Char, Pierre Mabille et Benjamin Péret, Victor Brauner e prefațat la prima sa expoziție pariziană de André Breton : „Imaginația la Brauner este dezlănțuită violent, *ea arde și răsucește filierele prin care suprarealismul însuși e tentat uneori să o lase să treacă...*" Subminarea insidioasă din interior a suprarealismului, văzut ca o cale prin care trece imaginația, distorsionată de însăși trecerea ei, arderea suprarealismului, ca etapă a procesului imaginar, presupun o rediscutare a suprarealismului „suprarealistului" Brauner și cu atît mai mult ne obligă la o analiză nuanțată a imaginarului ocrotit de manifestele lui Breton, dacă așa ceva palpită (persistă) în poezia lui Botta. Și în *Trîntorul* există o doză de scandal imaginar, comparabilă cu suita de atitudini concupiscente și prezumțioase din seria lui Brauner intitulată *Straniul Caz al domnului K. (L'étrange Cas de Monsieur K.)* avînd ca protagonist un nou Ubu. Între anii 1936—1938, care au la Botta semnificația etapei decisive dinaintea debutului ca poet *(Întunecatul April,* 1937) și prozator *(Trîntorul,* 1938), Victor Brauner se întoarce în țară, unde difuzează în mediile de avangardă teoriile lui Breton. E prezent în reviste, la întrunirile intelectualilor și artiștilor, nu poate trece neobservat. Universul său fantastic contează mai puțin decît felul în care se naște și e produs, printr-un apel la automatismul psihic, așa cum se împlinește el în vis, delir sau comportamente instinctive. Partea de accidental și de știință imaginară, de indeterminare și determinism e detașată de orice considerație estetică, fenomen absent din „degringoladele" și „coșmarele" poeziei lui Botta. Miza esteticului, a artei nu absentează din suprarealismul acestui poet, atît cît există, dovadă entuziasmul lui Eugen Ionescu și judecata lui de valoare socotindu-l pe Botta un alexandrin printre barbari. Eliberarea gestului creator generează suprarealul, printr-o atitudine perturbatoare, de anamorfozare a obiectului, dovadă celebrele găselnițe ale lui Victor Brauner pline de umor și de sarcasm : «pălăria-tandem», «cutia pentru sinucidere», «lupu-masă» ori «mîna de sticlă ținînd un

Scanned with OKEN Scanner

pahar de carne». Fără să fie vorba neapărat de imagini similare la Botta, asemănarea atinge chiar finalitatea pe care-o deţin viziunile care, la fel ca nişte gorgone, îl „meduzează" pe privitor. Există în poemele din *Întunecatul April* o invazie a insolitului ca „găselniţă" şi „truc" ironic-grotesc, comparabile cu lupul-masă al lui Brauner ce sugerează *Cina* modernilor, cina sălbăticiei şi a unei trădări animalice, o licantropie a uzurpărilor, un ospăţ bestial al neliniştilor. Precum în *Praznic*:

La cina înecaţilor
să venim, să ne grăbim
Iubito, lasă-mă aproape de tine
să-ţi şoptesc vorbe cristaline

Iubito, umflate ţi-s buzele!
Cine e canibalul care te-a muşcat?
Şi în părul tău peştii şi-au făcut culcuş,
inima ţi-au supt-o ca ventuzele,
şi lintiţa verde te-a îmbrăcat.

În privirile tale mă bălăcesc,
de umedele tale braţe nu mă mai satur...
Cu neptunian alai
ne ducem drept în rai.

Metamorfoza spaţiului în structuri alveolare, pierderea unui destin figurativ prin deformarea datelor reprezentării, ca în ceasornicele lui Dali, irump în *Alegorie*, *Mila pământului*, *Antipod*, *Nocturnă*, *Vizite I* şi *Vizite II*, *Fantasmagoria*, *Jaf*, *Nuanţe*, *Vedeniile pădurarului*, *Cenaclu*, *Protocol*, *Aedificabo et destruam*, *Schiţă pentru infernul meu*, *Armada*, *Oraţii de nuntă*, *Dispariţie*, *Centru*, *Proverb II*, *Un domn bine*, *Aşteptare*, *Pe fluviul Haos*, *Docta ignorantia*, *Voi veni ca un hoţ*.

În poemul *Voi veni ca un hoţ*, scenariul imaginar ne evocă mîinile suprarealiste din filmul lui Jean Cocteau, *Le sang d'un poète*, prezentat de autorul său ca o „descindere în sine însuşi, ca un mod de a folosi mecanismul visului fără să dormi, o lumînare stîngace, stinsă adesea de un suflu oarecare, plimbată în noaptea corpului omenesc"[22].

Tot în poemul la care ne referim e de observat acel transfer de conturi tipic pentru moderni, descris de

Scanned with OKEN Scanner

Cocteau à propos de evaziunile sale: „Credeam să pot vira în contul lui Dumnezeu ceea ce era pus pe seama Diavolului de obicei." [23] Dumnezeu e amestecat mereu în poemele lui Botta, în afaceri puse îndeobște pe seama Diavolului:

Apele mîniei Domnului
au luat o mînă rea la vale.
Unde se duce mîna rea,
pe valurile mormîntale?
. . . . . .
Și mîna rea, ca un hoț, tiptil,
a lunecat pe umărul acelei ascultătoare.
Domnul în van o ruga să se-ntoarcă,
pe valuri plutea mîna rea, ca o arcă.
(Voi veni ca un hoț)

Iată și o strofă din poemul *Un domn bine*, trimițîndu-ne la celebrul autoportret al lui Victor Brauner, pictat fără un ochi, înaintea accidentului, de unde întreaga dezvoltare a valențelor premonitorii pe care le-ar avea pictura lui Brauner, studiate chiar într-o carte de Sarane Alexandrian, *Victor Brauner l'Illuminateur*:

Lucrurile s-au îmbătat de nectarul plictiselii
amețeala subtilă și lină le despoaie.
Fixează-ți monoclul în arcada golașă, (s.n.)
craniul tău va semăna cu Hamlet hîrsut prin ploaie.

Decupăm cîteva fragmente din poemele lui Botta, unde imaginea are fulguranța desenelor lui Brauner, executate într-un bloc-notes. Spontaneitatea vertiginoasă a „găselnițelor" ce traversează spiritul poeziei circumscrie o atitudine ironică și grotescă față de real, o acerbă demontare a mecanismelor iluziei. La Brauner sînt acele personaje cărora le cresc ciuperci pe corp, acele ființe făcute dintr-un fir înnodat cu neglijență, acei îndrăgostiți decapitați al căror trup seamănă cu buturuga pusă ca decor al întîlnirilor erotice, copac decapitat într-o lume acefală. Tot la Brauner apare acel bărbat care-l traversează pe altul, asemeni unui claun trecînd printr-un cerc de foc sau o foaie de hîrtie. Ceva din spiritul revistei fondate de V. Brauner și de Ilarie Vo-

Scanned with OKEN Scanner

ronca, cunoscuta 75 *HP*, mai cutremură linia imaginară a poemelor din *Întunecatul April*. Tema singurătății e dezvoltată, ca la Brauner și la poeții suprarealiști, ca o singurătate în mijlocul mulțimii eteroclite, agitată, absurdă, amplificînd deșertul unui peisaj populat, ca un colaj din elemente ce nu comunică pentru că sînt alese premeditat ca însemne ale faliei comunicării. Imaginea orbilor din poemele lui Botta *(Stațione, Figură, Mineral)*, a pustiului invadînd un obraz din care ochiul s-a smuls („Singuratecule, sterp os în formele depărtării/ orbii ascultă ploaia tactului interior" — *Figură)* și strofa aceasta în care ochiul e o arcadă golașă, o gă-vană supusă unui cumplit ecorșeu, își află un corespondent imprevizibil în acea obsesie a lui Brauner de a-și pierde un ochi : „În oglinzi revine spiritul cocoșat, ochiul putrezit surpat în arcade. / Veghea noastră e un lux întunecat" *(Figură)*. Obsesie ce va lua proporții dramatice, fiind prezentă în atîtea tablouri și de-sene, precum în acela reprezentînd o femeie ce-și ține la piept ochiul smuls. Paradigma ochiului pierdut e de regăsit în nenumăratele imagini ale privirii ce împunge realul, coridă grotescă a văzului, spărgînd oglinzile unei reprezentări iluzorii, smulgîndu-se din cavitatea ocu-lară, golită, pustiită. În poemul *Centru*, descoperim „un trunchi atroce, crinul decapitaților", un „ramificat sis-tem, chipuri umflate", imagine evocîndu-ne desenele lui Brauner din acel bloc-notes înfățișînd trupuri decapitate cu aripi, în jurul unei mese ce seamănă cu o buturugă (arbore decapitat) în fața căreia țîșnește un *lup*, efigie obsesivă în fauna simbolică a lui Victor Brauner. De-senele cu decapitați din gîtlejul cărora ies raze, șerpi, flăcări, ca niște ecorșeuri abstruze ale ființei și stranii hibridări, și cele cu ochii transformați în coarne ori smulși din arcade, au un ecou insolit în poemele lui Emil Botta, scrise nu neapărat sub influența lor.

Orbii cu pas de lup veghează asupra lumii
(Mineral)

Pălării vechi, scoici pe nisip
și trupul adormitului ca o larvă, ca un cărbune.
(Dispariție)

C-da 217 coala 17

Scanned with OKEN Scanner

Violența imaginară a unor asemenea desene transcrie și la Botta coșmarele singurătății :

singurătatea le pusese un căluș în gură
cortina de plumb îi ferea de pliscul aplauzelor
(Pentru Arșavir)

Aplauzele poartă însemnele păsării de pradă („pliscul aplauzelor"), care la Brauner metamorfozează adesea părți ale corpului omenesc. La Brauner, dar și la Dali, trupul se transformă într-o pastă. Regăsim această imagine la Botta, cu tot acel suprarealism șocant din seria *Anatomia dorinței* (planșele colorate ale lui Brauner din 1933), reconstituind un corp comestibil :

Viața paznicului era o pastă
care de mîini se lipea
ca o faptă rea
(Proverb II)

Decavarea imaginarului din toate aceste utopii negative, tipice pentru viziunile suprarealismului, e sugerată în *Docta ignorantia :*

moartea erudită, rarisimă, te-a decavat
. . . . . .
Utopia schița furci absurde
pentru duhul mîhnit.

Și mereu acea infidelitate atroce a formelor trăind ispita metamorfozei și anamorfozei :

Singurătatea e o leoaică, e un viscol, e o cățea.
(Vizite)

Asemeni desenelor din Brauner, unde un om trece prin altul, ca un claun printr-o hîrtie, există în poemele din *Întunecatul April* treceri, spargeri insolite, intrări ale formelor una în alta, privite ca niște răsturnări ale datelor reale. Stelele ascunse-n telescop se întorc în cer, privirile se întorc la matcă, oamenii în pietre, melcii în cochilie *(Fantasmagoria)* înecatul cuprinde marea în brațe, spînzuratul ia noaptea pe umeri *(Jaf)*, ogarii trec

Scanned with OKEN Scanner

prin somnul iepurilor, hoardele tătarilor *trec* prin somnul stejarilor *(Nuanțe)* și această traversare brutală și bulversată a formelor de către alte forme e tipică pentru un imaginar suprarealist, dezvoltînd colajul în ființa imaginii, spărgînd o continuitate liniștitoare prin neliniștea unor continue încastrări și plagieri de poncife vizuale, de dovezi ale deja văzutului în ceea ce n-a mai fost niciodată văzut. Toate aceste imagini ne trimit și la actualul concept al *transversalității* psihice. Mai mult chiar, am putea risca ideea că suprarealismul liric ori plastic ce se autosubminează, la Botta și la atîția alții, e semnul unui posibil *transvers-realism* artistic ori literar ai cărui reprezentanți români ori de aiurea își pot găsi în poetul *Înțunecatului April* nu capul de serie, ci elementul coagulant pentru posibile (utopice) întreprinderi critice. „Îndrăznelile" din asemenea poeme, unde Botta se joacă de-a suprarealismul, căci acesta e modul lui de a face suprarealism, lipsit total de încruntările, excomunicările și purismele lui André Breton, au bravura și temeritatea unor multiple încălecări și încălcări ale realului și irealului. În asemenea poeme, Botta e interesat de o hărțuire a vizualului, obosit de ideile fixe ale vizualului și revigorat o clipă, grație parodiei ce hibridează poncife. «Înecatul a cuprins marea în brațe» e un vers cu siguranță suprarealist. Suprarealistă e și strofa finală din *Jaf :*

> Spînzuratul a luat noaptea pe umeri,
> a îndopat buzunarul cu recile giuvaieruri
> și a tulit-o ca un ogar cu limba scoasă prin ceruri.

Suprarealistă este și atitudinea de comerț cu imaginile, de piață de desfacere a imaginarului insolit. În asemenea versuri, asistăm la premeditarea miraculosului, la producerea lui cu o lăcomie ce sacrifică emoția și abisul lăuntric. Himerele înscenate, expuse ca trucuri ale misterului sînt socotite astfel *afaceri* ale limbajului artei. „Afaceri și iar afaceri. Am descoperit mari zăcăminte de fantome, regiuni vaste pe care îmi propun să le explorez", exclamă un personaj din nuvela *Trîntorul* și nu întîmplător replica lui e folosită de Botta ca motto la un poem pe alocuri suprarealist, *Vedeniile pădura-*

Scanned with OKEN Scanner

rului. În asemenea „constructe cvasi-suprarealiste", ni se impune acel tip de retorică a imaginarului pe care René Passeron [24] o descoperea la Magritte, distingînd pe urmele unor declarații ale pictorului (din *Linia de viață*) cinci procedee: contradicția fizică (greu / ușor; animal / mineral; zi / noapte), alunecarea logică (oul pentru pasăre, frunza pentru copac), suprapunerea aberantă (mărul pe obraz, paharul și pîinea pe spatele unui bărbat), reificarea (carnea ce devine lemn, piatră), enigmaticul absolut — enigma fără cheie deschizînd non-sensul [25].

Botta practică pe alocuri sentența suprarealistă: „Inima e pasărea calamității" *(Mireasa Carpena)*; „sora moarte, / care ne adună după ce ne desparte" *(Toma Necredinciosul).*

Senzația de premeditare a miracolului, în sensul în care era premeditat prin scenariu, binecunoscutul «cadavre esquis» suprarealist, e deconspirată:

> Huliții cu piei tărcate
> la bariera luminii s-au adunat.
> *El premeditează miracole și jafuri* (s.n.)
> sub clinchetele unui cer dezabuzat.
>
> *(Cenaclu)*

În *Protocol,* unde sufletul se leagănă precum „rimbaldesca navă", enigmele sînt reprezentate ca niște domnișoare neinvitate la dans. Ireverența față de mister este una din atitudinile tipice suprarealismului, instrumentînd misterul «la rece», metodic. Imaginea grotescă a unui „cavaler-gîndac, vierme cavaler", pare și ea găsită într-un muzeu suprarealist.

Reprezentarea iubitei în poemele din *Întunecatul April* ne trimite uneori la seria de *Himere* desenate de Victor Brauner, unele dintre ele devenite tablouri precum *Viața interioară* sau *Spațiul oniric.* În această serie apar celebrele «têtes ephialtes», capete în spic, buchete de capete fără corp, țîșnind în raza amurgului. Ele sînt cel mai adesea reprezentate ca somnambule ori prezicătoare. Echivalentul liric al unor atari viziuni există în numeroase poeme din *Întunecatul April,* unde iubita își arată pletele pline de pești și de lintiță *(Praznic),*

Scanned with OKEN Scanner

unde moartea e înger sau drac *(Un cuceritor)*, cerul și pămîntul dorm îmbrățișate *(Alegorie)*, singurătatea e o leoaică, un viscol, o cățea *(Vizite I)*, țărîna e o mare mirată *(Aventura)*. În *Aedificabo et destruam*, iubita e o răstriște purtată pe targa brațelor și în buclele ei noaptea și-a clădit un palat, unde vin luceferi și sori la ospăț, dacă nu vor fi luceferii tigrii și hiene. O proză imaginează iubita cu chip omenesc și de veveriță totodată. Portretul vînătorului din *Schiță pentru infernul meu* e cel al unui cap adormit unde se suprapun prepelițele ucise ziua, pocnetul armei și alicele, desaga pe care i-o restituie copacul, rața sălbatecă adusă de lunateca baltă, în fine o ușă deschisă, o floare, o fluturare, un alb și sania, și strada care se clătina, apoi un surîs, un braț ș.a.m.d.

Aceste *suprapuneri* tipice în imaginarul suprarealist, acest palimpsest al colajelor evidențiază într-o lectură a desenului imaginar — din nou lectura ca ecorșeu — o posibilă prezență a dicteului automat, mai puțin laconică și dăruită non-sensului din pricina concesiilor făcute logicii. Desenul este însă cu certitudine suprarealist, căci e suficient să transpunem cuvintele poemului în imagine plastică pentru a obține un cap în spic, «tête ephialte», o abstruză reprezentare ce umple un contur inițial pe care i-l și trasează astfel cu tot soiul de lucruri eteroclite, amintindu-ne de „suprarealismul" alegoric al lui Arcimboldo cu seria lui de capete reprezentînd anotimpurile... și elementele. În poemul *A vedea, vedere*, această *voință de neobișnuit* tipică suprarealismului e declarată, chiar dacă imaginația pusă la lucru e comparată cu un simbol vetust „lampa lui Aladin" :

Dați-mi lampa lui Aladin,
vreau să văd lucruri neobișnuite
. . . . . .
Dați-mi lampa lui Aladin,
să luminez aceste înnoptate
un imens asfințit, un total declin
o nefastă dreptate

Ceea ce trebuie reținut din acest poem șăgalnic-facil este „nefasta dreptate" ce se face în suprarealism neobișnuitului adus la vedere mai puțin ca miracol.

Scanned with OKEN Scanner

Apollinaire vorbea despre acel spirit care scapă de oroare prin poezie. În suprarealism se întîmplă — în direcţia lui căutată, ostentativă şi redusă numai la atit — ca spiritul să scape de poezie prin oroare. Preeminenţa simulacrelor în eliberarea himerelor transformă acel „fără corp", „de neatins" al himerei într-o prea palpabilă asociere de lucruri neobişnuite, într-o simulare a vertijului imaginar, *prefăcînd* la nesfîrşit acelaşi corp proteic, simulînd pînă la urmă convulsiile interioare. Convulsivul rigid al suprarealismului se reduce la o rigiditate fără convulsii.

Există în fine în poezia lui Botta acea obsesie a fiinţei transformîndu-se în piatră, în pulbere, în cenuşă, pe care am analizat-o altădată, amintindu-ne de celebrul *Portret al lui Novalis* al cărui cap a fost reprezentat de Victor Brauner sub forma unei uriaşe pietre ovale marcată de cuvîntul «Cendre», cenuşă. Botta se întîlneşte cu Victor Brauner cel puţin prin această iubire pentru Novalis, transformat de amîndoi într-o lectură pasionată. Imnele închinate nopţii de Novalis au trezit un ecou profund în sufletul lui Brauner şi în cel al lui Botta, cei doi descoperindu-şi în marele poet al nocturnului un afin, o magică signatură în timp.

Trimiterile la magia albă sau neagră sînt alt domeniu unde Botta şi Brauner se aseamănă, deşi Brauner e mai obstinat. Dar ţine de domeniul evidenţei faptul că amîndoi apelează la semne hieratice, genii planetare, grimoare, cuvinte bizare, vrăjitorii şi pacte obscure, arborînd aerul unor iniţiaţi în astrologie şi geomantică. În *Singurătatea a VII-a* e invocat „Arcturus cel aspru" şi chiar sintagma „a şaptea singurătate" are un aer esoteric, dincolo de utilizarea ei într-un text nietzschean. Un soi de gnostică ireverenţă faţă de legile general admise răzbate din poeme, cu acel cortegiu de gesturi imaginare deloc „creştine". *Magica* se referă la o „cifră a neantului", la „austerele astre". Un alt poem, *În arătare*, evocă puterea distructivă a cuvintelor, un demonism al „verbului de foc". Sfinţi ciudaţi, precum *Sfîntul Fugă* din *Ante*, alcătuiesc o ierarhie enigmatică, stranie. Botta se referă nu doar în poeme la Rosa Alchemica. În *Micul discurs* [26] e descrisă atracţia pe care a exerci-

Scanned with OKEN Scanner

tat-o asupră-i alchimia imaginarului, cu acea dezinvoltură și grație din care nu lipsesc poza și mai ales contrarierea așteptărilor. Botta vorbește despre „arcanele vrăjitorești" [27] ale poeziei, despre un obscur clasic al său, avînd asupra-i virtuți nocive, pe care-l citează ca și cum ar cita un text desprins dintr-o știință cabalistică: „Unul din clasicii mei — și vedeți, clasicii mei au virtuți nocive, nu sînt izvoare ale tămăduirii — unul din clasicii mei spune undeva: voi păstra cadavrul în brațe trei zile și trei nopți, pentru ca să-mi creez astfel o memorie oribilă." E multă poză în asemenea declarații oculte. Și, totuși, ele își au locul lor în înțelegerea lui Botta, așa cum sînt importante în analiza operei lui Brauner. Într-un interviu, Botta își descrie «les affres du style» în termenii unei magice operații: „Ceva scriam și în acel ceva aș fi vrut să lucească onixul și opalul, corespondențele minerale ale pythonului și ale șarpelui cobra. Dar o voce lăuntrică mi-a dictat imperativa poruncă: zdrobește." [28] Sau, în altă parte, ne dă a înțelege un rost hieroglific al imaginației sale, avînd datele unei criptograme și tainice *signaturi*: „Și acum vă adresez o întrebare: dacă eu în această clipă comit o fraudă? Dacă citez veverițele, mierlele, și mai ales mierlele, șoimii, ciocîrliile, fără să le fi văzut? Sau le-am văzut fără iubire și fără simpatie și printr-o alchimie ticăloasă le-am prefăcut, simplu, în elemente decorative? Sau poate ca într-o minoră *Istorie hieroglifică* vreau să spun cu totul altceva, *vreau să înfățișez cu totul altceva*" [29] (s.n.). Dar cu toate aceste referințe la o magie, la o știință cabalistică, la alchimie și „puterea cheilor" *(Potestas clavium)* vrăjitorești ale limbajului, nici la Botta, și nici la Victor Brauner, arta nu se reduce la interpretarea ori parafrazarea unor elemente oculte. Chiar Brauner, mult mai obstinat pe calea magiei, este foarte liber și în desenele unde sînt vizibile influența unor lecturi și mai ales ilustrarea unor precepte sau scene de vrăjitorie descoperite într-o anume carte. Acest *ilustrativism* imaginar nu apare la Botta, cu atît mai mult cu cît poezia lui își ia mereu distanță față de un posibil prizonierat, indiferent de ce natură ar fi acesta. Acest ilustrativism, altfel *foarte liber*, e prezent în desenele

Scanned with OKEN Scanner

lui Brauner din seria de «dessins Rose-Croix» inspirate de filosofia lui Martinès de Pasqually și a lui Louis-Claude de Saint-Martin.

Această serie, precum și portretul lui *Anatif rege al visului*, merită să fie privite în paralel cu o lectură din Botta, căci ne sugerează o mai bună înțelegere a somnului și a visului din poezia acestuia, după cum ne ajută să înțelegem, ca un miraculos ecorșeu, rolul pe care-l dețin personajele feminine din prozele cuprinse în *Trîntorul*. Magice vrăjitoare, femeile din *Trîntorul*, fie că se cheamă Ana, Nina, Maria, Zîna-Mab, Sofia ș.a.m.d., exercită asupra personajului masculin o autoritate de neînțeles, ce seamănă cu o vrăjitorie, fermecare, subjugare și răpire definitivă. Or, seria de desene Rose-Croix ne prezintă femei fascinante al căror cap e supradimensionat de stranii ramificații și escrescențe, precum acela reprezentat într-un desen datat 1 noiembrie 1944, unde o parte din păr seamănă cu o colcăială de tulpini, restul capului purtînd în locul podoabei capilare un soi de stranie pasăre a paradisului, avînd gheara unei zburătoare de pradă sau a uneia domestice (raptul atroce și domesticitatea se întîlnesc în femeie), pasăre a cărei aripă e înghițită parțial pentru a naște o ciudată licantropie dintr-un soi de taur-guștер a cărui coadă întîlnește ceafa altui animal straniu, așezat pe un piedestal, un soi de cal, cîine, miel și pasăre la un loc, apucînd cu pliscul chiar brațul femeii, ce poartă drept centură un șarpe și ține în mîna dreaptă un trandafir cu țepi proeminenți [30]. Un alt desen din 9 noiembrie 1944 ne-o înfățișează pe aceeași demonică Evă sub forma unei stranii gorgone, din părul căreia nu mai țîșnesc șerpi, ci coarne, coarne ieșindu-i de altfel din tot trupul ce devine astfel un mecanism al suplițiului, o continuă violentare și respingere a celuilalt [31]. Un posibil echivalent liric al acestor imagini există la Botta, în poemul *A treia ciripitoare*, unde un soi de femeie alcătuită din trei ciripitoare chinuie personajul masculin. Dar una dintre cele mai directe trimiteri la imaginarul ocult — drag suprarealiștilor, dacă n-ar fi decît scenariile lui Salvador Dali — din poezia lui Botta o aflăm în poemul *Dormind*, mărturisind un sincretism

Scanned with OKEN Scanner

al ideologiilor imaginare tipic şi pentru opera lui Brauner, cum s-a observat, de altfel, chiar şi de cei mai fervenţi analişti ai propensiunilor lui spre Kabbală. Sincretismul acesta uneşte dezordonatele plăsmuiri ale minţii cu incertitudinile unui ochi ludic avangardist, la care se adaugă imaginarul buf şi paradigma *theatrum mundi*, specifice barocului, şi, în fine, Rosa Alchemica, tratatele de magie, toate îndepărtate de afundarea privirii în Cerul înalt, în transparenţa şi plinul unei realităţi clare, esenţiale, lipsite de avatarurile oricărui coşmar sau cutremur :

Chinuiţi mi-s ochii
de vedeniile
dezordonatele plăsmuiri ale minţii
Cine-i muntele
cu alba iarbă pe creştet,
cînd a luat el fiinţă ?
Palmieri domnilor,
nu vă cunosc.
Şi grindina
cu nucile sale incasabile !
Şi, suverană pe teritoriul
arid ca o altă argolida secetoasă,
mereu ploaia,
piruete şi tumbe,
opera bufă
şi ploaia se repetă,
soră cu ploaia precedentă :
luat de un trist entuziasm,
am strigat bis,
în marele teatru al lumii
...Şi în unghere,
pythonul şi cobra,
şerpii cu ochelari,
veninoşi la culme,
inteligenţa şi elita,
diabolice inteligenţe
visînd la Roza Alchemica,
la tratatele de magie
utile pentru ei,
pentru tagma lor şerpească.
— Pe tine, Cer,
de cînd lumea te cunosc,
eşti foarte înalt
Ţie mă rog,
Cer înalt :
o pînză albă
aşternută alci.

Scanned with OKEN Scanner

Și ia Ursa Mare
Și Carul,
ia-l de la mine coșmarul
și osia lunii și roata furtunii.
(Dormind)

Sincretismul imaginar specific pentru Botta și pentru Brauner e dezvoltat de amîndoi artiștii în fabule mai mult sau mai puțin ermetice și miraculoase, organizîndu-și scenariul în jurul unui erou central. Acesta este vocea eului din fiecare poem al lui Botta, indiferent de masca, „pseudonimul" sub care ni se înfățișează voința ei de anonimat, dublată de voința de a ni se impune. La Brauner, acest personaj central e Poetul considerat ca un actor sublim și cumplit de nefericit al dramei universale. Puterile sale de vindecător și de clarvăzător sînt exteriorizate în barocul straielor și aerul lor sacerdotal, portretul născîndu-se dintr-o hipertrofiere a agalmaticului, a podoabelor, avînd un rol cert de insolitare. Uneori, ca și la Brauner, întîlnim în poemele lui Botta acel eu supracelest cunoscînd harta supranaturii, traducînd imaginar, printr-un ecran de pîlpîiri, ceea ce reprezintă *Les Hommes supercélestes* ai lui Brauner, cu trupurile lor făcute din noduri (astre) prinse ca niște mărgele pe firul ce conturează ființa. Acești eroi centrali din desenele lui Brauner fie că-l reprezintă pe poet, fie pe androgin, fie pe somnambul, încarnare a visului profund, triumfător asupra mizeriei sordide a realului — exterior sau lăuntric — își află, mereu, un corespondent imaginar în poezia lui Botta.

Ca și la Botta, unde aparițiile mamei întrupează principiul feminin al universului, la Brauner imaginea se încarcă de tribulații stranii, unele povestite în manuscrisele copte ale gnosei, altele desprinse dintr-un imaginar trubaduresc și medieval, în fine din modernele reprezentări plastice ale Evei ca „univers mental" [32] sau „univers interzis" [33] ca „magie neagră" [34], precum în celebrul tablou al lui Magritte, ca „nebunie a grandorilor" [35].

Contradicțiile pe care le includ cu bună știință asemenea apropieri — dipticul comparatist Botta-Brauner și-a adăugat un nou voleu — pictura lui Magritte — țin de o viteză a paralelismelor, o viteză de alunecare de

Scanned with OKEN Scanner

la un spațiu imaginar la celălalt. Simțim însă că ceea ce deosebește opera lui Botta de cea a lui Brauner este, dincolo de genul artistic, o calitate a formei și materialului în care se întrupează viziunea mult mai îndatorată, dependentă și databilă în cazul plasticianului unui modernism, care, dacă a făcut succesul și impactul mai ușor, a și diminuat viața liberă de timp și grația fără de moarte a reprezentării. Acest *Unul* și *Celălalt* prinși în acuta lor identitate și diferență, contrazicîndu-se, fiindu-și contrari și totuși semănînd. Alegerea lui Magritte a fost poate determinată și de statutul său suspendat pe o coardă deasupra suprarealismului, abis atît de seducător. Suprarealismul e mai sărac fără Magritte, cum și Magritte e mai sărac poate fără suprarealism. Un joc al îmbogățirilor peste noapte și-al crizelor (falimentelor catastrofale) adaugă operelor sensuri la care nu ne-am fi așteptat. Și totuși Emil Botta are nevoie de ecorșeul Brauner pentru a ne releva ceea ce Botta va fi luat de la suprarealism. După cum are nevoie poate și de ecorșeul Magritte. Interpretarea lui Michel Foucault la Magritte, intitulîndu-se, ca un celebru desen al acestuia, *Ceci n'est pas une pipe*[36], poate fi extrapolată asupra imaginarului lui Botta. Expresia pe care-o propune Foucault «les porte-mots» descrie exact acele mase vagi și sertare sau rafturi barate de un nume, pictate de Magritte în *L'Usage de la Parole I* (1928), *Personnage marchant vers l'horizon* (1928 sau 1929), *Le Masque vide* (1928), *Le Corp bleu* (1928). Ideea de a picta cuvinte și de a face din vizibilul (descrierea vizibilă) pe care-o presupune pictura un spațiu purtător al invizibilului gîndirii care este scriitura are consecințe deosebite pentru o lectură a viziunilor lui Botta, care sînt niște purtătoare de simboluri («des porte-symboles»), niște purtătoare de imagini. La fel ca pipa ce există în pipa ce nu există, ele practică un du-te-vino insolit de la vizibil la invizibil și înapoi, înșelîndu-ne cu vizibilul lor care protejează invizibilul, inefabilul și ceea ce este de nerostit, seducîndu-ne cu invizibilul lor sau cu ceea ce n-a mai fost niciodată văzut, invizibil și inefabil ce violentează *vizibil* ponciful, deja văzutul, obositor de tocitul simbol.

Scanned with OKEN Scanner

Viziunile sînt deci cumplite purtătoare de simboluri. Cum simbolurile, sînt supuse unei descărnări vizuale ce le lega de un sens definitiv pentru a deveni, mai ales ele, „purtătoare de viziuni". Importantă la Botta este această supraîncărcare a nivelurilor, fiecare trebuind și reușind să poarte mult mai mult și altceva decît ne așteptăm noi. „Logosul lui vai", strigătul expresionist, celebrul și descărnatul *Schrei* poartă mai mult decît o exclamație, decît acel werfelian «O Mensch-Literatur». Tragicul deplasează mai mult decît tragicul și grația mai mult decît grația, iar teribilismul ține pe umerii lui gravitatea. Cum locvacitatea și volubilitatea sînt purtătoare de tăceri și cum tăcerea este la fel ca masa vidă a lui Magritte o purtătoare de cuvinte, Botta ne vorbește mereu despre tăcere și mereu acest logos despre tăcere e un soi de scriitură ce seamănă cu acel desen al lui Magritte, *L'usage de la parole*, unde cinci mase vide, cinci tăceri vizuale sînt numite, arătate, vorbite ca „pușcă", „șosea", „nor", „orizont", „cal". Suprarealismul care există în Botta duce și întreține un altceva, desfășoară, dobîndește, cîștigă în fine, grăbește, un proces vizionar ce iese mereu din tiparele sau albia „suprarealistă" ce-l poartă. Revenind la dipticul nostru comparatist, la paralela Brauner-Botta, ar mai fi de observat rolul pe care-l joacă, în desenul lor vizionar, germinațiile imprevizibile, animalele, șarpele *uroboros* ce-și mușcă propria coadă, semnificînd «Unul este totul», acesta din urmă transformat de Brauner într-un soi de geniu al poetului. Animalele fantastice în continuă perindare de alaiuri abstruze există în poezia lui Botta, după cum sînt prezente în desenele lui Brauner. Ele seamănă cu ceea ce Stanislas de Guaita numea animalele invizibilului, declarînd, cu prestanța celui mai mare ocultist din secolul al XIX-lea, că magicianul care le domină va

Botta are afinități cu Brauner nu în linia ca atare a desenului, ci în semnificațiile ei. Cînd Brauner se îndreaptă spre ființa umană reprezentînd-o ca pe un Copil suveran, fără să elimine frustrările și apatia realului, dar amestecîndu-le cu fantasmagoriile ochiului infantil, împlini minuni surprinzătoare prin intermediul lor. calea pe care-o alege e una asemănătoare cu a lui Botta,

Scanned with OKEN Scanner

reprezentînd eul liric ca pe un școlar al durerii. O anume elementaritate pe care-o atinge Botta în unele poeme, cele despre Eminescu, e străbătută de miraculoasa privire a unui copil, de acea „inocență în admirație" de care vorbea Nietzsche. O originalitate diversă, mereu în schimbare, un sincretism ce se metamorfozează fără prejudecata unor fixări și înregimentări sînt trăsături definitorii pentru scriitura lui Botta și desenele magice ale lui Brauner. Ca și la Botta, unde linia esențială, ca un *graffiti* de copil, se poate continua sau întrerupe, din nevoia unui alt fel de reprezentare, în forța complexă, eteroclită, vom descoperi la Brauner, după seria caligrafiilor infantile, acea suită numită *Les Rétractés* cu personaje strivite de angoasă și de panică căutînd un exil, un refugiu, un adevăr. Aceste momente de seninătate și inocență cunosc și la Botta invazia unor etape ale paroxismului imaginar, urmate de regulă de noi sinteze, dovadă trecerea de la *Pe-o gură de rai*, la *Vineri* și de la *Vineri* la *Un dor fără saţiu*. La fel imaginarul carnavalesc al unor poeme stufoase e compatibil cu piesele născute de un *graffiti* liric, o simplă linie a poeziei desenată cu o mînă de copil.

Brauner spunea despre sine că pornește de la o trăsătură a peniței fără să știe unde va merge: „Sînt mîna mea, pricep treptat ceea ce vreau să fac și începînd cu un anume moment, însuși desenul îmi comadă intenţiile." [37]

Desenul imaginar din poezia lui Botta, întreaga scriitură a poemului ne dau aceeași impresie că imaginația pleacă de la un vers, de la un cuvînt și că nu știe unde va merge. Își urmează vocea sau mîna care scrie (care este tot vocea poemului) și încet, gradual înțelege ceea ce vrea să facă și, de la un punct, ce se poate situa foarte aproape de începutul poemului, vocea sau mîna care scrie îi (își) comandă drumul, viziunea, totul. Lectura descoperă ușor această cursivitate a improvizației și a vocii. Nu-ți trebuie mult timp pentru a simți că Botta *își spune* poemele. Există de altfel o enormă oralitate și pozā a vocii în toate versurile sale, de o locvacitate și prolixitate mereu semnificative și substanțiale, în ordinea liricului.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar mai putea adăuga numeroase alte piese revelatoare, dincolo de o perspectivă a afinităţilor în unicitate. Dar pentru a contrabalansa delimitarea de Brauner, făcută mai sus prin diferita tergiversare şi cedare la presiunea modernităţii, în registrul întrupării viziunii, e de subliniat că şi Botta şi Brauner rămîn *cavaleri ai desenului*, într-o perioadă artistică în care această atitudine faţă de imaginar şi de construirea persoanei prin artă era cel puţin minoritară şi profund culpabilizată. Există la Brauner şi la Botta un fel de sacralitate şi sacralizare a scriiturii şi desenului imaginar, vizînd adevăruri esenţiale în plin derizoriu şi impact al banalităţii. Poezia, ca limbaj purtînd acele *signatures* pe care le-a profesat un Paracelsius, invocat şi de Botta şi de Brauner, aduce în viziunile ei Natura cu toate regnurile ei, scrijelind fiecare marcă, o hieroglifă ce se umple de valori şi sensuri esenţiale în ordinea omenescului. În centrul poemului şi al desenului, există mereu reverberaţia unor efigii analogice, o cumplită şi liniştitoare corespondenţă. De aici totala libertate a spiritului, care simte că afirmarea libertăţii imaginare e însăşi calea descoperirii acestor *signatures* ale lucrurilor. Dezordinea suprarealistă e o cale spre ordine, parcursă chiar în ignorarea echilibrului. Această metodică a dezordinii, afişată chiar în titlul unei colecţii ce se cheamă *Le Désordre*, condusă de Schuster, e regăsibilă şi la Botta, a cărui poezie poartă multe din tensiunile revoltei şi ale negaţiei, fiind bogată în elementele negre ale operei lui Lautréamont ori Sade. Sentimentul de culpabilitate şi de teamă, ultimul accentuat de Michel Leiris, străbate foarte multe poeme emilbottiene, conducînd şi mîna lui Brauner ce desenează. După cum e prezentă speranţa şi e interesant să regăsim şi la Botta obsesia acelei faimoase anchete lansate de suprarealişti *Quelle sorte d'espoir mettez-vous dans l'amour ?*, o obsesie independentă şi totuşi convergentă. Iubirea are în lirismul lui un rost salvator, tot astfel cum imaginaţia este o modalitate a salvării. Independent de gîndirea lui Breton, care l-ar fi excomunicat pe Botta cu siguranţă dintre suprarealişti, simţindu-i apostaziile, poetul ar fi putut afirma, ca Breton, că mediocritatea uni-

Scanned with OKEN Scanner

versului nostru depinde esențial de puterea noastră de enunțare *(Introduction au discours sur le peu de réalité)*. Credința obstinată în realitate a poetului care a *considerat trivială etichetarea viziunilor sale sub semnul fantasticului* ne amintește deviza lui Breton din *Manifestul* anului 1924: suprarealismul se bazează pe credința în realitate. La Botta, precum la suprarealiști și totuși și altfel decît la ei, există acel accent pus pe anumite *forme de asociere* care-ar poseda o realitate superioară logicii propriu-zise a înțelegerii. Și astfel propunerea noastră, bună, rea, privitoare la un *transversrealism poetic* al *Întunecatului April* își poate găsi diferența specifică, opusul definitoriu în aceea ce este un *transirealism (transvers-realism = trans-irealism)*. Și la Botta, inconștientul este o realitate ontologică, dovadă rolul visului în spațiul viziunilor sale. Mici fulgerări ale scriiturii automate sînt de regăsit în poeme, dar, să nu uităm, «l'écriture automatique» a fost destul de repede abandonată de suprarealiști. În fine, e cert rolul acordat hazardului în poeme, pe dubla direcție asumată și de suprarealism, ca *eliminare a oricărei elaborări* propriu-zis raționale și ca *revelație* sau *iluminare* ce culminează în puterea viziunilor de a conferi un sens oricărei contiguități și apropieri (bricheta, poșeta și Concertul lui Liszt). Asemenea apropieri „suprarealiste" sînt foarte frecvente. Grindina și nucile incasabile și diabolicele inteligențe în poemul *Dormind*, Anghel și îngerul, Doamna cu toporaș, și verdele spanacului, *(Doamnă cu toporaș)*, tiranul „eu însumi" și melcul și marathonul misteriosului meu adversar *(Altul, același)*. Chiar titlul *Altul, același* pare un titlu suprarealist. Există în poemele emilbottiene dialoguri suprarealiste și colaje de voci aparent incompatibile. Chiar acest colaj al vocilor pare a spune că poemul a încetat să mai fie individual, în sensul în care Aragon, scriind despre expoziția lui Marx Ernst și despre evoluția lui Marcel Duchamp, Arthur Cravan, Francis Picabia (în *La Peinture au défi*), declară cam dogmatic »l'art a véritablement cessé d'être individuel». Botta nu a avut asemenea accente definitive. Dar a simțit și el, ca Breton, care scria într-unul din *Manifeste* că „valoarea imaginii depinde

Scanned with OKEN Scanner

de frumusețea flăcării strălucirii obținute." Poezia lui Botta nu este numai dezvoltarea unui *oximoron* sau a unor *concetti*. Întîlnirile pe care le caută, vizează mereu o revelație. Există și la Botta acea agresiune a vecinătăților imaginare, tipică într-un demers suprarealist, agresiune proprie mereu și fantasticului, care naște o ruptură în coerența universală (Roger Caillois), dacă nu tocmai coerența universală, agresată de noi prin convergențe și coabitări, se instituie ca începutul unei rupturi. Miraculosul negru, conflictul dintre real și posibil sînt teme vînate de suprarealism și de Botta. Dar pentru ca imaginea să fie mai mult decît un oximoron e nevoie de acel paroxism imaginar, dublat de o serenitate complice ori inocentă, cînd, așa cum scria Breton în *Second manifeste du surréalisme*[38]: există un anume punct al spiritului de unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, înaltul și josul încetează să mai fie resimțite contradictoriu."

Reabilitarea locului comun își are un rol important în suprarealism, deși un Borges spunea și el că singurele metafore bune sînt locuri comune[39]. Botta a dus o întreagă campanie de reabilitare a locului comun în poezie, făcînd ceea ce suprarealismul a înțeles să facă dintr-o umbrelă, un fier de călcat, o pereche de pantofi. Să ne gîndim la mănușile din piele de suedez din *Ingrid*, de pildă. Această situare a imaginarului emilbottian *dincolo de opoziții* e chiar viața adevărată a lirismului pe care-o visa Rimbaud, și chiar viața poemelor emilbottiene ce denunță fără încetare opozițiile, pe cele socotite de netrecut, cu atît mai deplorabile: rațiune / nebunie; viață / moarte; vis / trezie; frivolitate / gravitate; tragism / rîs.

In multe poeme, Emil Botta ne apare în ipostaza de *visător-treaz* pe care *speranța* ori *disperarea îl împing* să pună *în acțiune imaginația*. Acesta este chiar portretul poetului, așa cum l-a reprezentat Paul Eluard în *Donner à voir*. Tot în același volum, Paul Eluard își completează definiția scriind că „poetul se gîndește mereu la *altceva*. La formula: sînteți ceea ce sînteți, ei [e vorba de Sade și Lautréamont] au adăugat: puteți să

Scanned with OKEN Scanner

fiţi altceva."[40] Posibilitatea de a fi altceva, înscriindu-se în posibilitatea libertăţii şi proclamîndu-se ca libertate, participă la demersul suprarealist şi, foarte mult, la retorica lui. E interesant să vedem care sînt suspiciunile lui Botta faţă de mult trîmbiţata libertate. În *Micul realism* e vorba chiar de captivităţile ce ne pîndesc în plină euforie a dezmărginirii noastre: „Izolaţi în determinisme, prizonierii fatalităţilor de toate nuanţele, ei se consideră liberi şi în fond nu sînt decît umbra odioasă a modelului, actorii trişti ai unei drame vechi, sau cum ar spune, din piscurile orgolioase ale demenţei sale profesorul Nietzsche, maimuţele idealului. *Veleităţi, retorică, libertate, libertate* şi cînd *ai rămas singur* (balul şi dansatorii lui dormeau), *te descoperi în captivitatea cea mai cruntă.* Aceste nenumărate dimensiuni paralele au înşelat ochiul cu o dimensiune ascunsă, cu o perspectivă elastică şi au introdus cîteva fantome în actual [...] Şi, înfometat, insul se închină legendei, fenomenului suprem pe care îl serveşte şi al cărui termen ultim visează să fie [...] În loc, ni se oferă o energie degradată, redusă la sistem, o logică."[41]

Libertăţii transformate într-o retorică şi logică a libertăţii, Botta îi opune o dezordine capabilă întotdeauna să schimbe sensul nostru, indiferent de *-ismele* ce-l modelează. Această dezordine pare să fie salvatoare şi obligatorie, indiferent de tipologia stilistică pe care-am ales-o drept tutelă. Dezordine deci în clasicism, în realism, în fantastic, în expresionism, suprarealism, romantism: „În loc ni se oferă o energie degradată, redusă la sistem, o logică. Dar nu vreau să scriu acum elogiul admirabilei nebunii. Al aceleia care să răstoarne procesul şi valorile civilizaţiei. *Ci despre o dezordine, despre un joc modest, care ar schimba sensul nostru. Am fi, cu el mai aproape de sinceritate. Un vis, o tensiune fără obiect s-ar confunda la nu ştiu cîte grade temperatură cu viaţa, cu trăirea practică. Mistica nouă purcede de aici.* (s.n.) Dacă nu ar exista corespondenţa stupidă între activitatea lăuntrică şi gest, raportul între gînd şi imagine, reprezentarea exterioară, s-ar putea, cred, vorbi despre libertate."[42]

C-da 217 coala 18

Scanned with OKEN Scanner

Această «dezordine» esențială pentru schimbarea unui sens ca un «vis», ca *«o tensiune fără obiect»*, este substanța pe care-o adaugă Emil Botta oricărei perspective stilistice. *Tensiunea fără obiect*, turnată în tensiunea suprarealistă, convertește suprarealismul în altceva. E o blîndă și totuși fundamentală apostazie, căci la capătul ei se află o mistică nouă. André Breton s-ar supăra. Dar și Borges s-a salvat grație unei „pașnice îndrăzneli" în chiar sînul îndrăznelilor legiferate.

Și pentru Botta *imaginarul este ceea ce tinde să devină real* cum se susține în celebrul *Le Revolver à cheveux blancs*. Și pentru el imaginația înclină să regăsească percepția, de care numai necesitățile vieții cotidiene au separat-o. Numai că această regăsire a percepției prin imaginație nu are loc sub obrocul unei retorici suprarealiste. O anume dezordine, tipică pentru Botta, deviază drumul percepției spre imaginație și al imaginației spre percepție. O anume dezordine izbăvitoare intervine chiar la nivelul acelei facultăți primitive unice, unde percepția și imaginația nu erau încă disociate, facultate evocată mereu în poetica suprarealistă. Declarațiile sub semnul indicativului ori imperativului — și poetica suprarealistă e fundamental indicativă — se transformă la Botta, grație acestei „dezordini", zgîndărind definitivul, într-un condițional-optativ. *Este* și *Să fie* alunecă în vagul *AR FI*, supus la rîndu-i unei noi încețoșări și tulburări de substanță. O nouă picătură de dezordine îl transformă pe *AR FI* în *CA ȘI CUM AR FI*. Ca și cum ar fi realist pentru a fi realist. Ca și cum ar fi pentru a fi. Dramul acesta de nebunie și umilință, *ezitarea* ca o formă a protecției este sau ni se pare nouă că este taina unui stil. Stilul Emil Botta trăind dezordinea și improbabilul acestui *ca și cum ar fi* pentru a fi mereu, dincolo de orice *isme*, stilul Emil Botta. Un poem, *Ar fi o baladă*, deconspiră riscantul regim al condițional-optativului, bulversînd șansa (de)limitărilor cu o infuzie benefică de dezordine.

Iubirea m-a luat în robie!
Luîndu-mă din casa mea pustie,
mă aduse în spațioasa veșnicie.

Scanned with OKEN Scanner

Și vine o turtură
și-mi cîntă noaptea mare
cîntarea sa misterioasă, răscolitoare.
„Sînt o solie,
am o misiune
și uite cîntarea-mi ce spune:
Iubirea te-a luat în robie!
Și ce întunecime, ce beznă
și nici o stea!
Secetă mare, uscată-i lumina
și nici urmă de stea nu văd să fie
în spațioasa veșnicie.
Uite, nefericitule, un trandafir.
Ți-l dau ție!"
...Și iau trandafir, în tăcere.
și privindu-l prea des,
cu ochii prea tulburi,
l-am întunecat.
Și bătrîn se făcu trandafirul!
Stă, un sihastru,
zugrăvit în culorile morții,
stă, lujerul negru,
un sărit, un răzleț
dintr-o mînă de vreascuri.
Și trei frunze mai vezi,
zgîriate și frunzele de unghia morții,
trei mici tragedii,
crispatele măști ale morții
„Iubirea te-a luat în robie!
Și nici o stea. De stea orbitoare
nici vorbă să fie
în spațioasa ta veșnicie!"
Și pleacă și turtura,
a jale, a pagubă fluierînd,
a pustie:
„Iubirea te-a luat în robie!"
...Și se duce,
ca un fum ușor se duce
văd aripa-i doar cum strălucе.
Și cîntecul,
fluierarea de turturea,
privighetorile se întrec s-o învețe;
de n-au învățat-o, o vor învăța.
Oh, comedianțule, ce tragedie!
Așa-i
cînd iubirea te ia în robie.

(Ar fi o baladă)

Dezordinea somptuoasă litanic-ironică a poetului, demonica și îngerească neorînduială e debandada pe care o face un copil în ordinea trufașă. *Entropia* lui Botta, pe care

Scanned with OKEN Scanner

o pomenea Cioran într-o scrisoare. Entropia ca o șansă a existenței și a vieții stilului. Entropia salvîndu-l pe Botta pînă și de entropiile suprarealiste. O transversalitate și o traversare prin locurile interzise.

La Botta există, precum în programul suprarealist, acel mod de înțelegere al imaginației ca putere de a da și descoperi un sens oricărei întîlniri. Dar teoria imaginii, ca apropiere revelatoare a două realități, în afara unui raport logic, împrumutată de la Pierre Reverdy, este supusă ea însăși entropiei, cum a fost supusă entropiei și ideea romantică a corespondențelor din simbolismul freudian, din concepția analogiilor din ocultism, din concepțiile vedice ori neoplatonism. De aici *preeminența imaginii* și a *ochilor*, cavități de sechestrare sau eliberare a spiritului. *Horror est spectare*, e îngrozitor să vezi.

Suprarealismul e subminat de Botta prin repetiție, prin incantație, prin murmur, pînă la pulverizarea șocului și proiectarea lui în litanie. Unul din punctele prin care Botta își ocultează și descentrează propriul suprarealism este chiar cel al frumuseții, al ideii despre estetic. Punctul esențial. E știut faptul că textele despre frumos ale suprarealiștilor sînt contradictorii. Uneori arta și frumosul sînt disprețuite, alteori sînt proclamate drept valorile supreme. De fapt, suprarealismul condamnă frumusețea-spectacol, deși cîte pînze nu sînt decît un spectacol, o regie imaginară. E deci blamată, în principiu, frumusețea spectacol, despărțită de viață și incapabilă să ne transforme. E căutată în schimb frumusețea bulversantă sau convulsivă, cum o numește Breton. El se ocupă de «frison», de «chemări irezistibile», de stări ce ne țintuiesc. E vorba deci de o *frumusețe în excedent* și *excitantă*, depășind ceea ce se înțelege îndeobște prin frumusețea artistică. În *La clé des champs* se spune că operele suprarealiste ar purta sigiliul revelației. Ceea ce nu e mare lucru, dacă ne gîndim cîte opere din afara curentului nu sînt, în fond, decît tot revelații. Nu doar în suprarealism poezia a lunecat în chiar inima vieții. Există apoi o tehnică atît de clasică în pictura suprarealistă, la Dali, la Magritte sau Tanguy. Doar subiectele ne contrariază, doar apro-

Scanned with OKEN Scanner

pierea neprevăzută a elementelor lor, doar apariția unor obiecte în postúri insolite. În *Manifest*, poezia e văzută ca un mod de a nega regnurile naturii, ca un mod de a nu băga în seamă proprietățile lucrurilor. Dar asta făceau și Góngora, și poemul baroc, eliberîndu-ne de tirania obiectelor exterioare. Multe din elementele doctrinei suprarealiste sînt regăsibile în alte poetici. Oare obiectele insolite, acele obiecte onirice din pictura lui Bosch, nu sînt niște *ready made*, niște obiecte cu o funcție (funcționare) simbolică, lipsite pentru a fi suprarealiste poate doar de doctrina lui Freud? Oare nu a fost înțeleasă și altcîndva frumusețea ca ceva comestibil, cum se întîmplă la Dali sau la Brauner, în seria lui *L'anatomie du désir*? La un Arcimboldo, unde portretul verii sau al toamnei „se pot mînca", născute fiind din atîtea roade, ca și acel portret al apei oferindu-ți elementele unui prînz fastuos? Oare nu există atîta emoție erotică și o alungare a emoției literare în atîtea texte ale senzualismului triumfător, scrise în alte secole și sub alte auspicii decît cele ale suprarealismului, declarînd ritos că separă emoția erotică de cea literară? Nu a fost femeia în atîtea reprezentări chiar noua Evă, visată de suprarealiști, promițînd reconcilierea stării de veghe cu visul și un acces la viața adevărată? Cultul femeii, așa cum îl proclamă Aragon în *L'Amour fou*, ca „intricare într-un singur trup a naturalului și supranaturalului", își are o întreagă serie de predecesori mergînd pînă la antichitatea orientală ce-i consacra divinei detronatoare de zei «un amour sublime» la care se referă Péret. Unde este deci noutatea teoretică, dacă nici *hazardul obiectiv* nu face decît să repete o paradigmă în care *hybris*-ul e manevrat din Olimp, fiind *obiectiv* pe pămînt și subiectiv doar la cei ce-l declanșau? Și suprarealiștii provoacă un *hybris obiectiv* al realităților. Hazardul obiectiv deține de milenii un loc privilegiat în artă. *Les pétrifiantes coïncidences* la care se referă Breton în *Nadja*, rolul poeziei de a semnifica și de a vesti — soliile și apocalipsele lui Botta — și toate acele exemple de hazard obiectiv în care există «l'amorce d'un contact entre tous éblouissant» al omului cu lumea lucrurilor își află o precedență în

Scanned with OKEN Scanner

milenara istorie a artelor, dacă n-ar fi decît osul de sepia pietrificîndu-ne privirea din tabloul lui Holbein *Ambasadorii*. Şi nu va fi fost doar Breton «le témoin hagard» al acestui hazard obiectiv. Cu spiritul său avînd oroarea definitivului, trăită ca o adevărată *horror vacui*, Botta ar privi circumspect asemenea declaraţii, în care surpriza se poate naşte doar din trăirea unui prezent suspendat al ideilor. Demonul eternei întoarceri este cel care naşte mereu la Botta suspiciunea şi pofta de a adăuga o oarecare dezordine în asemenea investiţii ce-şi arogă aerul unei investituri, înainte să intervină salvatoarea îndoială şi pregetare. Botta contorsionează suprarealismul prin îndoială. Dacă a existat o *luciditate exclusiv suprarealistă*, căci în ordinea declarativului şi a teoreticului a existat, cum a existat şi în ordinea imaginarului, dacă suprarealismul nu s-a lăsat legănat de nici o iluzie, fiind interogaţie mai mult decît descoperire, cum s-a manifestat, în spaţiul acestei lucidităţi şi interogaţii şi refuzuri ale iluziilor, chiar nesiguranţa de sine a suprarealismului? La toate aceste întrebări există probabil un răspuns, acela că suprarealismul a reprezentat realitatea cu preţul unei ficţiuni. (Supra)realismul lui a fost un scenariu al realismului şi *un proces, o punere în discuţie*. Pictura a fost prioritar o aducere în instanţă a picturii. Tot aşa poezia a ales să fie o aducere în instanţă a liricului. S-a creat astfel o *ficţiune în ficţiune* cu ajutorul acelor încastrări de tablouri — să ne gîndim la seria lui Magritte intitulată *La condition humaine*. După cum s-a creat o ficţiune în ficţiune în sînul limbajului liric prin neaşteptatele vecinătăţi revelatoare. Realismul în realism a creat un realism de al doilea grad, pe care am fost obligaţi să-l privim ca un realism de gradul întîi, tot astfel cum am considerat imaginaţia în imaginaţie nu ca o ficţiune de gradul doi, ci de prim grad. Aceste extrapolări au transformat *afirmaţia în afirmaţie* într-o negaţie şi, pictînd suprarealitatea, s-a văzut negată chiar realitatea din pricina încastrărilor şi întîlnirile neaşteptate de aserţiuni. Suprarealismul a devenit astfel un soi de realism apoftegmatic, paradoxal, imperativ, căci memorabil, tocmai el care viza iluminarea

Scanned with OKEN Scanner

printr-o nescontată întîlnire de memorii, avînd ca rezultat instalarea unei senzații nemaiavute, un soi de viitor al memoriei. În acest punct pare să se clarifice sensul demersului suprarealist, în chiar criza pe care-o trăiesc imaginea și imaginația ce se vor revelatoare, cucerind o realitate pe care prezentul ne-o impune, în absența unei memorii ce ar deține-o. Dorind acea bulversare prin neașteptat, suprarealismul obligă realul la un etern prezent. Căci memoria revelației și intrarea ei într-un regim al citabilului și deja văzutului se soldează cu o stingere și opacizare a frisonului inițial. Suprarealismul refuză repetiția aceleiași neașteptate întîlniri. Felul în care Botta a înțeles să fie o clipă suprarealist și să scape de sub această tutelă s-a petrecut grație eternei întoarceri și repetiției, care, în sensul kierkegaardian, ne relevă un același lucru și totuși o schimbare. Aceasta e marea și devoratoarea dezordine pe care Botta a introdus-o în eventualul lui suprarealism. Refuzînd eternul prezent și *pietrificantele coincidențe*, el a ales *coincidențele ce curg* și se dilată, fără orgoliul de a practica un lirism al eternului nevăzut și neștiut. Umilitatea și antidogmatica lui esență au adăugat un strop de dezordine acestui nevăzut și miraculosului neștiut. Ca și cum ar fi nevăzut, ca și cum ar fi neștiut, ca și cum ar fi văzut și știut. Ca și cum ar fi suprarealitate. Ca și cum ar fi realitate. „Exact, nu riguros exact." Entropia, dezordinea influențează la Botta acea *ars moriendi* a stilului, arta lirismului de a trăi prin însăși arta de a muri a oricărui stil autarhic. Sub auspiciile acestei dezordini, suprarealismul văzut în opera sa „nevăzut se făcea." Și rămîne o suferință esențială pe care suprarealismul și-o refuză sau o magie prin dubla afirmare a suferinței în suferință. Or, durerea nu este colaj, ci pustiul condamnat la neîntîlnirea cu oaza rîvnită :

Tot văzutul
nevăzut se făcea
și totul era
suferință era
și nu exista.

(Ars moriendi)

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1967, p. 21.

[2] Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles, David Strauss/ De l'utilité et des inconvénients des Etudes historiques*, traduit par Henri Albert, Societé du Mercure de France, Paris, 1907, p. 15.

[3] *Idem, ibidem*, p. 26.

[4] Emil Botta, *Neactual*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 231—232 și 440.

[5] Emil Botta, *Sisteme în critică*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 230—231 și 439—440. Fragmentul citat apare la p. 230.

[6] *Idem, ibidem*, p. 230.

[7] *Idem, ibidem*, *Elogiul ipocriziei*, p. 225—227 și 437—438.

[8] *Les dessins magiques de Victor Brauner*, Présentation par Sarane Alexandrian, Denoël, Collection dirigée par Alex Grall, 1965.

[9] Emil Botta, *Ce ne-a învățat Lon Chaney*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 191—193 și 421—422.

[10] *Idem, ibidem*, p. 194.

[11] *Idem, ibidem*, p. 194.

[12] *Les dessins magiques de Victor Brauner*, *ed. cit.*, *Introduction*, p. 10.

[13] Emil Botta, *Micul discurs*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 281—282 și 457—458.

[14] Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, *ed. cit.*, p. 150—151.

[15] Emil Botta, *Ce ne-a învățat Lon Chaney*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 193.

[16] *Idem, ibidem*, *Lecția de capodopere*, pag. 254—256 și 448—449.

[17] Emil Botta, *...Ei bătrîni ca vremea au scris prima filă a epopeii naționale*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 294—300, V. p. 294 și nota de la p. 459—460.

[18] *Les dessins magiques de Victor Brauner*, *ed. cit.*, p. 59. Textul este scris în franceză: «Cette femme dont la chevelure se transforme en oiseaux de proie, et dont les yeux sont entourés de rayons lumineux en gardant la lumière opaque de ceux qui ne voient pas, est une voyante qui porte sur sa somptueuse robe magique en bleu-nuits (sic) les signes de la grande abondance universelle. Dans la maine (sic) droite la fleure (sic) du feu, qui ouvre les secrets de l'imagination, dans la maine (sic) gauche le vide qui la contrebalance.» Albastrul de noapte nu apare deloc pe desen dar Brauner vorbește despre el ca și cum ar fi.

[19] Roland Penrose, *Miró*, Thames and Hudson, London, 1970, p. 51.

[20] Bernard Noël, *Magritte*, Flammarion, Imprimé en Italie, 1977, p. 7.

[21] Wittgenstein, *Remarques philosophiques*, III, 29.

[22] Jean Cocteau, *Du merveilleux au cinématographe*, în *La difficulté d'être*, Union générale d'éditions, Paris, couverture portrait de Jean Cocteau par Modigliani, 1957, la Editions du Rocher, Monaco, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

[23] Jean Cocteau, *De mes èvasions*, în *La difficultè d'être*, ed. cit., p. 27.
[24] René Passeron, *René Magritte*, Paris, Filipacchi, 1970, p. 74—75.
[25] René Bagritte, *La ligne de vie*, în *L'Invention collective*, nr. 2, 1940.
[26] Emil Botta, *Micul discurs*, în *Scrieri 3*, ed. cit., p. 281 : „Oare să vorbesc despre căile perfecțiunii, căile secrete care duc la transfigurație, drumul către Xanadù, cucerind absolutul al lui Coleridge? Oare să pretind că am cunoștință de legile misterioase, după care se constituie cu o teribilă evidență Rosa Alchemica?"
[27] Emil Botta, *Călătorie în viitorul care a trecut*, în *Scrieri 3*, ed. cit., p. 291.
[28] *Idem, ibidem*, p. 291.
[29] Emil Botta, *...El bătrîni ca vremea au scris prima filă a epopeii naționale*, în *Scrieri 3*, ed. cit., p. 297.
[30] *Les dessins magiques de Victor Brauner*, ed. cit., p. 66.
[31] *Idem, ibidem*, p. 67.
[32] Bernard Noël, *Magritte*, ed. cit., p. 42.
[33] *Idem, ibidem*, p. 43.
[34] *Idem, ibidem*, p. 28.
[35] *Idem, ibidem*, p. 55.
[36] Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.
[37] *Les dessins magiques de Victor Brauner*, ed. cit., p. 18—19.
[38] *Manifestes du Surrèalisme*, Gallimard, Paris, 1963.
[39] Jean de Milleret, *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, ed. cit., p. 100.
[40] Paul Eluard, *Donner à voir*, p. 73—84, V. Gaston Bachelard, *Lautréamont*, Librairie Jose Corti, Paris, 1939, p. 129.
[41] Emil Botta, *Micul realism*, în *Scrieri 3*, ed. cit., p. 252.
[42] *Idem, ibidem*, p. 252—253.

Scanned with OKEN Scanner

PARADOXUL SUPRAFEȚEI : EA DĂ INDIVIDUALITATEA ȘI ADÎNCIMEA

Vizitînd muzeul lui Munch, creat în 1963, Mircea Eliade se referă în jurnalul[1] său la cîteva dintre obsesiile pictorului ce l-a atras evident și pe Botta, dovadă poemul *Pe o gravură de Munch* („Printre umbre, / caligrafiate / în odaia străveche. / Aici e prescris Paradisul, în odaia străveche, / unde totul e har, simetrie și pace. / Și iată că roza palpită în vaze, / muiată-i în sînge suava ei floare. / Și crinii aminte-și aduc / de a lor *neroniană splendoare* ; / și rarele dalii aminte-și aduc de *saturnalii*. / Ah, *demonica natură ascunsă* a florilor, / *metamorfozele* ! / *Ce capete de cîini răsar din rozele* / *întunecate ca haitele iadului* ? / *Și întunericul mă acoperă*, / *mater tenebrarum*, / *noaptea primordială* (s.n.) / din care se născură miriadele".) Munch a fost obsedat de moarte, boală și iubire. Eliade observă marea atracție a pictorului pentru tot ceea ce reprezintă morfologia și dramaturgia morții. Există apoi acel joc al versiunilor. Opera lui Munch se constituie ca o temă cu variațiuni. Poezia lui Botta, în ciuda bogăției viziunilor, este, nu doar la nivelul scriiturii, o temă cu variațiuni. Munch a pictat două versiuni ale morții lui Marat. Dar cîte versiuni lirice ale dispariției tatălui ori fratelui său a scris Botta ? Cîte versiuni ale acelorași versiuni ! O altă obsesie a lui Munch și în egală măsură a lui Botta este autoportretul. Fără să le fi numărat, Mircea Eliade crede că a văzut peste douăzeci de autoportrete ale pictorului în *Munch Museum*. Toate imensele pînze cosmogonice, eschatologice, mitologice îți trezesc pofta irepresibilă de reverie comparatistă. În fond, ce este

Scanned with OKEN Scanner

lectura-ecorşeu dacă nu şi o formă a reveriei? Cei ce vor fi privit planşele anatomice pentru a cunoaşte măruntaiele omului şi alcătuirea fiinţei nu puteau să cerceteze încrîncenaţi, cu sentimentul aflării definitivului, toate acele mistere ale trupului. Dintr-un anume moment, privirea începea să se aburească, să alunece, să vizeze şi „porţiunea de apropiere era văzută ca depărtare", devenind operă de artă, în sensul definiţiei lui Adolf von Hildebrandt: „Ein Stück Nähe als Fernbild behandelt."

Din clipa aceea spiritul se decongestiona, era liber şi putea să vadă ramificaţiile sistemului nervos ca pe vinişoarele din marmură. Ca pe nervurile frunzelor ori arabescul spumei din valurile ce se sparg. «TOTA EST SIMUL» exclamă Botta şi ne explică asemănătorul, intuiţia similitudinilor ca un *act de prezenţă*, ca o *aducere în prezent*: „Şi acest simultan, această sinteză, această concentraţie, nu însemnează atemporalul, nu. Ci s-ar părea că lucrurile ne răspund cu actul lor de prezenţă, cu înfăţişarea lor: AD SUM." [2]

Proclamînd similitudinea sau visînd pe marginea analogiilor, se eliberează poate o aroganţă, o infatuare a egalizărilor, un soi de vanitate a omogenizării. Mulţi se simt snobaţi de lecturile comparatiste, taxate ca paradă de erudiţie, ca trufie şi semeţie a memoriei ce aglutinează fişe, mereu fişe, incapabilă să diferenţieze. Şi totuşi există în comparatism o doză mare de umilinţă. Termenii tind să devină egali. Lecturile marchează un acelaşi nivel precum vasele comunicante. E superfluu să compari, e zadarnic? Şi totuşi ecorşeul ne învaţă un lucru. Nu este superficială superficia, epiderma. Pielea susţine atît de inconfundabila individualitate a fizionomiei. Suprafaţa este garanţia adîncului. Această *suprafaţă* diferenţiază. Ea protejează *diferenţa fundamentală*. În profunzime lucrurile seamănă, sînt îngrozitor de la fel. Iată că elementul *fugitiv, sumar, rapid, neaprofundat* al corpului — pielea sau masca — şi ea o piele peste piele, este cel care dă autonomia. Epiderma, *doar ea* (?!), instituie unicitatea. Miezul, substanţa se repetă. Ceea ce se petrece în lectura-ecorşeu este mereu o citire a aproximativ asemănătorului, cu apriga

Scanned with OKEN Scanner

dorință de a institui diferența, de a acoperi acest *text jupuit de viu* cu pielea ce-i garanta individualitatea. Suprarealismul, expresionismul, realismul, fantasticul sînt surîzătoare ecorșeuri desenate de harnicele tipologii estetice. Le privim, le cercetăm, căutînd cu obstinație pielea, suprafața, neprofunzimea, acoperămîntul, giulgiul individuației. Epiderma unei opere poate să ne pară *și expresionistă*. Dar ea a fost și rămîne în primul rînd o operă de neconfundat cu nici o altă operă care este *și* (ori *numai*) *expresionistă*.

* * *

În 1946 scriindu-și prefața la volumul *Le sang d'un poète*, Jean Cocteau alegea drept motto o frază din Montaigne: „Majoritatea fabulelor lui Esop au mai multe sensuri și înțelesuri. Cei ce le mitologizează aleg din ele un chip și anume cel care se potrivește fabulei, dar pentru cei mai mulți acesta nu-i decît chipul dintîi, de suprafață; există însă și altele, mai vii, mai esențiale și lăuntrice, pînă la care n-au știut să pătrundă." La o privire mai puțin gravă, orice intrare în scenă a unui curent artistic și orice dispută a vechilor și modernilor ne propun o fabulă despre creație, un soi de competiție a identităților, amintindu-ne întîmplările unui bestiar esopic. Realitatea și idealitatea își proclamă rînd pe rînd supremația. Hegemonia înțelepciunii și solarității se vede înlocuită de cea a dinamismului și demonismului și mereu un batrician se umflă în piele visînd să atingă dimensiunile uriașului patruped ce-l complexează, încercînd să realizeze astfel un *decalc*, o mult prea rîvnită *mimesis* pentru a intra în alte tipare. Ispita e pedepsită pînă la urmă și au loc explozia și disoluția celui prea trufaș, vinovat că a sperat o dezmărginire ce însemna renunțarea la propria-i ființă.

Comparatismul, sursologia au căzut, la vremea lor, în capcana acestui scenariu esopic. A existat o evidentă crispare în căutarea influențelor și similarităților, gest uniformizator căruia Georges Poulet îi opune, în *La poésie éclatée*, «o tentativă de diferențiere», «o perspectivă inversă», subliniind «individualitatea radicală»

Scanned with OKEN Scanner

a celor pe care sîntem tentaţi să-i confundăm, înlocuirea deci a unei critici de tip analogic cu o interpretare accentuînd «la dissimilarité des talents».

Aceeaşi nevoie de singularizare îl va fi determinat pe Cocteau să-şi aleagă citatul din Montaigne, transcris anume pentru cei care-i etichetaseră filmul *Le sang d'un poète* drept suprarealist, deşi el fusese imaginat într-o vreme cînd suprarealismul nu exista. Gîndul lui Montaigne ar fi putut să fie adus drept argument şi de pictorii care-şi refuzaseră etichetarea lor ca expresionişti, un Rouault de pildă, căruia istoricul de artă nu-i află totuşi locul decît... printre expresionişti. Pentru a complica paradoxul înserierii artistului, trăind o condiţie ce-l obligă tocmai la ieşirea din serie, să ne reamintim că prima oară s-a vorbit de expresionişti în 1911, trimiterea făcîndu-se la cei unsprezece pictori fauvişti, între care se afla şi Picasso, prezenţi la cea de-a XXII-a expoziţie de la Berliner Sezession.

Paranteza noastră prea amplă se vrea ea însăşi o fabulă despre semnificarea simplistă a contactelor dintre culturi şi spiritualităţi. Cu atît mai mult cu cît investigarea strict documentară a acestor contacte e într-o fază de început, dacă nu de fermă reconsiderare.

• • •

Firește nu întotdeauna, la început a fost cuvîntul, şi dacă el a fost, şi-a impus dintr-o dată condiţia de operă, scăpînd de sub iminenţa etichetărilor. În momentele de autentică emancipare a individualităţii artistice, ontologia pune în umbră glosologia. Libertatea cu care a fost asimilat expresionismul de conştiinţa artistică românească pare să fi pus în umbră însuşi expresionismul, invocat cu exagerată parcimonie de critica şi istoria noastră literară.

Să fi fost vorba de un accent pus pe disimilarităţi şi nu pe similarităţi? Impresia mai generală e că rezervele, marcate de un «conservatorism» bine temperat, vin din opinia că tipologiile estetice au rostul unor ape freatice subterane, nefiind nicidecum nişte izvoare directe ale creaţiei.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt asumate acum contactele spirituale de tip *catalitic*, mediate, după teza lui Blaga, mai ales de confluența cu cultura germană. *Spațiul mioritic*, tipărit în 1936, face distincția între influențele culturale *modelatoare*, datorate îndeosebi civilizației franceze, și influențele *catalitice*, exercitate de spațiul german, înlocuind imperativul decalcului («fii ca mine») cu acela al cunoașterii de sine, potențînd adagiul socratic, imboldul de a fi tu însuți. Criticii români interbelici n-au complexul etichetărilor și chiar cei mai aprigi susținători ai modernismului sînt prudenți (rezervați) cînd e vorba să facă trimiteri la concepte în vogă, iar dacă le fac, sensul e mai degrabă peiorativ, transformînd judecata de existență în judecată de valoare. Nu întîmplător remarcabila analiză a lui Ov. S. Crohmălniceanu despre *Literatura română și expresionismul* debutează cu observația că, parcurgînd *Istoria literaturii române contemporane* a lui Eugen Lovinescu, a descoperit, cu surpriză, că tocmai cel ce afirmase evoluția sincronică a literaturii europene «vorbește extrem de rar și fără nici o stăruință specială» despre expresionism, socotind drept abuzivă caracterizarea stilului epocii, «prin tendința spre absolut, tipic, anonimat, adică de expresionism». În *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* a lui G. Călinescu există aceeași atitudine reticentă față de expresionism și, chiar dacă referințele sînt mai dese decît la Lovinescu, ele nu accentuează un «val», ba chiar mai mult, în cazul lui Blaga, expresionismul e socotit drept un cusur al dramaturgiei. Nici cursul de poezie *Principii de estetică* (1938), unde există prelegeri despre dadaism, futurism, suprarealism și ermetism, nu se referă deloc la expresionism, absență edificatoare pentru convingerile criticului, împărtășite și de alte opțiuni de prim plan ale epocii. Eclipsele acestea depășesc cadrul strict interbelic al receptării, existînd o inerție a reticenței față de expresionism, omologat la noi mai ales prin ecourile din plastică.

• • •

Dinamica presei românești interbelice dezminte această aparentă placiditate, eclipsînd pînă la urmă conser-

Scanned with OKEN Scanner

vatorismul ce se ascunde în spatele unui modernism, mai mult sau mai puțin afișat de marile voci ale criticii. Încă o dată se confirmă ideea că artiștii și uneori scriitori de plan secund ai istoriei literare sînt cei ce înregistrează primii mutațiile estetice, fiind mediatorii cei mai febrili ai noului, galvanizatorii lui, un soi de Hermeși ai ideilor de ultimă oră. Conștiința critică și creatoare de ofensivă, iar nu expectativ-defensivă, consacră pulsiunile unor curente înregistrate abia după maree succesive de criticul și istoricul literar, atras de repaosul de dinainte și de după «tulburarea apelor». Revistele, în schimb, reflectă mai mult decît orice istorie literară acest vertij al mutațiilor și campaniilor estetice.

Din *Istoria...* lui G. Călinescu aflăm ceva despre expresionismul lui M. Săulescu din *Săptămîna luminată* (1913), de «pictura simplificată, viu policromă, mai mult expresionistă decît impresionistă...» a lui Adrian Maniu, de amestecul de neoromantism, neoclasicism și chiar de expresionism din poezia lui Al. Philippide, de contactul cu modernismul german vizibil la Aron Cotruș sau de posibila apropiere ce se poate face între H. Bonciu și scriitorul german de tip Werfel. Dacă răsfoim însă *Cronica* pe care o conducea Tudor Arghezi, ne izbesc mai întîi grafica publicației și acea violență a liniei din desenele lui Șirato. În revista *Ostland,* ce se tipărea în 1919 la Sibiu, apar frecvent reproduceri după picturile sasului Hans Eder, valorificînd o evidentă viziune expresionistă, cînd nu trimit direct la portretele lui Kokoschka, precum *Der Sterbende.* În *Ostland,* altfel destul de conservatoare, e publicat un articol al berlinezului Ernst Lissauer despre Hans Eder care vorbește despre «nemaicunoscuta putere (mit unerhörter Kraft) cu care țîșnesc flăcări din aceste tablouri». Cuvîntul «ardoare» (Inbrust), des folosit de expresioniști, e prezent în același articol unde «genealogia» lui Eder e găsită în Johannes aus der Apocalypse, Dürer, Munch și Franz Marc. Grafica Gretei Czaki-Copony, xilogravurile și linoleumurile lui Mattis Teutsch, alături de coperțile și ilustrațiile făcute după desenele lui Eder din revista *Das Ziel* vădesc un stil categoric expresionist. Manifestele acestor reviste, precum și cele ti-

Scanned with OKEN Scanner

părite în *Nerv* și *Das Licht* sînt redactate într-un limbaj expresionist, abrupt, sincopat, frenetic, plin de majuscule și semne de exclamație. În 1920 apare la Brașov *Frühling* ce cuprinde în niște caiete de poezie și proză, texte aflate sub semnul activismului, folosit în accepția pe care i-au dat-o Kurt Hiller, Ludwig Rubiner, Heinrich Mann, Franz Pfemfert, Ernst Bloch, Kurt Pinthus, Alfred Wolfenstein, Gustav Landauer. *Frühling* reflectă tendințe promovate în *Die Aktion* (1911—1932), unele dintre ele circumscrise și în formula «*Omului Nou*» *(Der Neue Mensch)* pe care o vom întîlni și în programul grupului Criterion.

În 1924 apare la Sibiu *Klingsor*, cea mai importantă publicație din Ardeal, înrudită cu cercul *Der Brennen* din Insbruck. Aici au colaborat Theodor Däubler, Iwan Goll, Alfred Henschke, René Schickele și tot aici s-a scris despre Alfred Wolfenstein, Alfred Döblin, Georg Kaiser, Franz Kafka, Ernst Toller, tipărindu-se și primul studiu despre influența lui Rimbaud asupra lui Trakl. Primul număr din *Klingsor* se deschidea cu un text al lui Heinrich Zillich, intitulat *Aufruhr (Tumult)*, alt cuvînt nelipsit din manifestele expresioniste.

Hans Eder și Mattis Teutsch au expus și la București. Revista *Gîndirea* a reprodus în trei numere consecutive din 1923 tablouri ale lui Hans Eder, însoțite de un comentariu elogios. Despre Hans Eder va scrie nu numai Oskar Walter Cisek, ci și Blaga, care-i consacră un portret în numărul 379 din *Cuvîntul*, text reprodus în *Ferestre colorate* (1926) și ulterior în *Zări și etape* (1968). Răsfoind *Gîndirea*, descoperim reproduceri după pînzele lui Konnereth, Kimm ori Czaki-Copony, pictori sași ce deschiseseră expoziții patronate de revista *Das Ziel*. Mattis Teutsch e prezent în paginile *Contimporanului*, organul constructivismului românesc, fiind apreciat nu numai în cercurile avangardiste de la noi. Viziunea abstractă și geometrică a gravurilor sale în lemn ori a linoleumurilor e regăsibilă în sintaxa imaginară a unor poeme ce trăiesc, astfel, într-o revelatoare proximitate și afinitate pe aceeași pagină de revistă. *Gîndirea*, *Cugetul românesc*, *Universul literar*, *România literară* a lui Rebreanu cuprind tot so-

Scanned with OKEN Scanner

iul de recenzii, articole, note, traduceri și informații interesînd mișcarea expresionistă. Oskar Walter Cisek e un remarcabil mediator în acest sens. Începînd din 1919, apare săptămînalul *Ideea europeană*, ce tipărește pe prima pagină un desen, comentat în cuprinsul revistei de Ștefan Nenițescu. Asemenea lecții vii de plastică și cultură îi vor prezenta cititorilor pe Alfred Kubin, Franz Marc, Pechstein, Nolde și Masereel. Cronicile plastice ale altor reviste se referă amplu la Barlach, Klee, Kokoschka, Kandinsky. Pictura și grafica românească trăiesc un moment expresionist incontestabil. O. Han, comentînd în 1921 expoziția Iser într-un număr din *Gîndirea*, subliniază expresionismul acesteia. Despre expresionism putem vorbi și la Marcel Iancu sau M. H. Maxy, chiar dacă *Rampa* (numărul 2160 din 1925) indică într-o *Convorbire cu pictorul și arhitectul Marcel Iancu*, caracterul tranzitoriu al unei opere «îndelung mistuită în focul zilelor și nopților sălbatice, revoluție prin expresionism spre abstracție» (s.n.). Tot în *Rampa* (numărul 2157 din 1925), găsim o convorbire cu pictorul M. H. Maxy, simptomatică pentru cel ce vrea să cunoască și rezervele față de expresionism ale plasticienilor de oriunde. Expresionismul e privit ca o «cercetare literară», ca «un romantism modern îmbîcsit de extaze momentane în care pictura joacă un rol inferior», dar atitudinea față de el e una de asumare : «Creem, pictînd, organisme vitale, sub imboldul situațiilor inspiratoare. Frica, bucuria, nebunia, grozavul, grotescul, extazul sînt elemente preponderente la baza tablourilor noastre...» în care intensitatea e «elementul de preț». Cuvintele lui M. H. Maxy ar putea fi rostite de oricare din marii expresioniști. El a expus de altfel și la Berlin, sub egida grupului *Sturm* și cu sprijinul nemijlocit al lui Herwarth Walden. În 1924, Eugen Filotti rostește o conferință despre expresionismul lui Brâncuși, prilejuită de vernisajul primei expoziții internaționale de artă nouă deschisă la București. Și Blaga în *Noul Stil*, *Fețele unui veac* (ed. Librăriei Diecezane, Arad, 1925) reprodus în *Zări și etape* îl va apropia pe Brâncuși de Barlach, Archipenko și Belling. O fază expresionistă cunoaște și Victor Brauner. Mai puțin cercetată este

C-da 217 coala 19

Scanned with OKEN Scanner

influența pe care el sau Brâncuși au avut-o asupra literaturii române în catalizarea acelui «extaz abstract» de care vorbea Blaga, în iminența unei depersonalizări ce modelează suflete chinuite de o panică apocaliptică, în descărnarea unor ființe ce vegetează, în acel primitivism hiperrafinat.

Există, de altfel, în apropierea românilor de expresionism aceeași tensiune a căutării și găsirii de sine, reflectînd o dinamică a creației, a smulgerii de sub tutela oricărei înserieri nivelatoare. Căci, precum accentua Cocteau, interesează minoritățile și individualitățile în artă, iar nu majoritățile.

Tudor Vianu se arată a fi cu mult mai receptiv față de expresionism decît Lovinescu sau Călinescu. El depășește nivelul curiozității și al adeziunii, propunîndu-ne un spațiu profund nuanțat al reflexivității. În volumul *Fragmente moderne* (1925) există o amplă meditație estetică: *Expresionismul*. Tot lui Vianu îi datorăm o *Notă despre litografia lui Munch, Camera mortuară* și un studiu intitulat *Note asupra cubismului* care analizează acea lucrare fundamentală pentru istoria artei moderne *Abstracție și intropatie (Abstraktion und Einfühuung)* a lui Worringer. Tudor Vianu depășește cadrul minor al înțelegerii expresionismului, dovedindu-se poate conștiința critică și estetică cea mai autorizată în înțelegerea poziției centrale pe care și-a cîștigat-o curentul nu numai în Germania, ci «în cultura idealistă a timpului»". „Astăzi, în Germania nu numai pictura și sculptura — cu Oskar Kokoschka, Kandinsky, Emil Nolde, Franz Marc, Pechstein, Lehnbruck, Barlach ș.a. — au devenit expresioniste, dar și muzica, teatrul și poezia urmează aceeași cale. E o mișcare generală și amplă. Și, desigur, una din manifestările cele mai însemnate în cultura idealistă a timpului..."

În anul 1921 avea să se creeze grupul «Poesis» în jurul lui Ion Marin Sadoveanu. El își propunea să declanșeze o înnoire radicală a vieții teatrale și, nu întîmplător, primele conferințe sînt consacrate mișcării expresioniste. Eugen Filotti va vorbi despre Wedekind, iar Ion Sîn-Georgiu despre Georg Kaiser și Hasenclever. A. Dominic, care ținuse o expunere despre

Scanned with OKEN Scanner

Strindberg și care fusese la Berlin unde i se reprezentase în 1922 o piesă de coloratură strindbergiană — *Sonata umbrelor* (1922), la *Neues Theater am Zoo*, a tipărit în *Gîndirea* nr. 2/1922, un articol plin de interesante sugestii cu titlul *Germania intelectuală de astăzi*.

Ion Sân-Georgiu căruia îi datorăm și un amplu studiu despre *Lirica germană contemporană*, tipărit în 1927, a publicat în *Adevărul literar și artistic* mai multe articole despre *Expresionismul dramatic*, reluate în *Cercetări critice*, vol. I, scos în 1932 la editura «Cultura neamului românesc». Informația germanistului Ion Sân-Georgiu e vastă, bazîndu-se pe lucrările lui Manfred Schneider *(Der Expressionismus im Drama)*, Bernhard Diebold *(Anarchie und Drama)*, Kasimir Edschmid *(Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung)*, ultimul nume des invocat și în publicistica lui Emil Botta, H. Heiss *(Von Naturalismus zum Expressionismus)*, Ernst Michel *(Der Weg zum Mythos)* și M. Freyhan *(Das deutsche Drama der Gegenwart)*.

Și în revista *Contimporanul* aflăm trimiteri importante la teatrul german al vremii. Un text manifest al lui Friedrich Sternhal e însoțit de o notă a lui Felix Aderca, susținător fervent al necesității de a depăși o univocă atenție acordată culturii franceze, idee promovată ulterior și de generația Criterion. Aderca va scrie în *Contimporanul* despre Fritz von Unruh, în *Mișcarea literară* despre Georg Kaiser, în *Rampa* despre Franz Wedekind („Ne întoarcem fața către adevărata noastră zare și strigăm FRANZ WEDEKIND") și despre *Teatrul abstract, adevăratul teatru abstract*.

În această emulație a discuțiilor provocate de expresionism, nu trebuie omisă contribuția lui Mihai Ralea, tipărită de *Viața Românească*, revistă ostilă mai degrabă modernismelor. *Scrisoare din Germania* definește pertinent tendințele literaturii expresioniste, pornind de la deosebirea între *impresie* și *expresie* și stabilind tentația integralistă, ca procedeu expresionist, în opoziție cu atomismul și asociaționismul specific altor tendințe artistice. *Rampa*, publicație teatrală românească, bucurîndu-se de o justificată audiență, face o reclamă ne-

Scanned with OKEN Scanner

obosită ciclului de conferințe inaugurat de grupul «*Poesis*», tipărește traducerile lui H. Bonciu, *Sonetele către Ead* ale lui Wildgans, discutînd mereu creația lui Wedekind, Hasenclever, Toll sau Kaiser. Tot H. Bonciu traduce pentru *Rampa* versuri din poezia modernă germană și austriacă, prezentînd nume mai puțin cunoscute, un Erich Mühsam, un Richard Schaukel, un Alfons Petzold.

Poezia și proza germană expresionistă se află în centrul atenției publicațiilor românești, dovadă frecventele comentarii pe marginea scrierilor lui Heinrich Mann, Kafka, Max Brod, Döblin, Edschmid, Leonhard Frank. În *Universul literar*, Oskar Walter Cisek se ocupă de «*Cartea germană*».

O situație privilegiată cunoaște poezia germană, lirica expresionistă fiind tradusă masiv în revistele românești. Contribuția cea mai deosebită în promovarea liricii germane o are revista *Cugetul românesc*, unde Oskar Walter Cisek tipărește numeroase portrete ale poeților germani, însoțite de traduceri din opera acestora realizate în colaborare cu Ion Pillat. Aici apar Trakl, Iwan Goll, Else Lasker-Schüller, Theodor Däubler (prieten bun al lui Oskar Walter Cisek).

Despre lucrarea lui Ion Sân-Georgiu consacrată *Liricii germane contemporane* am mai vorbit. Împărțită în șase capitole, ea prezintă numeroși scriitori citiți în original: Max Marthel, Johannes Becher, Gottfried Benn, Theodor Däubler, Alfred Ehrenstein, Iwan Goll, Walter Hasenclever, Max Hermann-Neise, Georg Heym, Kurt Heynicke, Jacob von Hoddis, Wilhelm Klemm, Else Lasker-Schüller, Rudolf Leonhard, Heinrich Lersch, Alfred Lichtenstein, Kurt Liebmann, Ernst Lissauer, Ernst Wilhelm Lotz, Karl Otten, Rudolf Paulsen, Alfons Petzold, Ludwig Rubiner, Wilhelm Ruge, René Schickele, Lothar Schreyer, Ernst Stadler, Leo Sternberg, August Stramm, Georg Trakl, Armin Wagner, Anton Wildgans, Alfred Wolfenstein și Paul Zech.

„Expresionismul s-a înfățișat ca o mișcare extrem de deschisă" la noi, impunîndu-se ca un fenomen de *pseudomorfoză* (după Ov. S. Crohmălniceanu), adică «încorporat în alte tendințe mai manifeste», trăind o viață

Scanned with OKEN Scanner

subterană, de unde și slabul ecou înregistrat în critica și istoria noastră literară. Exegeza noastră a rămas tributară, din acest punct de vedere, unui «orizont al așteptării», lipsit nejustificat de turbionul «noilor expresioniști». Pe urmele unor Van Gogh, Ensor, Nolde sau Edward Munch, ale expresionismului plastic din dramaturgie și cinematografie, poezia lui Blaga, Adrian Maniu, Bacovia, Al. Philippide, Aron Cotruș, Ion Vinea, B. Fundoianu sau Emil Botta și-a zămislit noile viziuni din acea *Menschheitsdämmerung*, însemnînd deopotrivă crepuscul și aurora a umanității. Căci *Menschheitsdämmerung* nu e doar titlul celei mai importante antologii de poezie expresionistă editată în 1919 de Kurt Pinthus și reeditată ca atare după patru decenii, în 1959. A devenit emblema unui stil și deviza unei stări de spirit.

NOTE

[1] Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, II, 1970—1978, traduit du roumain par C. Grigorescu, Gallimard, Paris, p. 15.

[2] Emil Botta, *Călătorie în viitorul care a trecut*, în *Scrieri* 3, *ed. cit.*, p. 292.

SIMULACRUL ALTERITĂȚII

Într-o lucrare consacrată expresionismului literar, Walter H. Sokel [1] arată cum a procedat Georg Trakl cînd și-a refăcut poeziile scrise într-o primă perioadă de creație. Revizuirile interesau, în primul rînd, *eul liric*, care purta în varianta remaniată tot soiul de *măști metaforice*, numindu-se „străinul" *(der Fremdling)*, „un putrezit" *(ein Verwestes)*, „un defunct" *(ein Erstorbenes)*, „ucigașul" *(der Mörder)*. Această schimbare atrăgea după sine, firește, un fel de impersonalizare. Ocultarea personalității, prin trecerea rostirii de la persoana întîi la persoana a treia, nu desființa defel subiectivitatea, ci crea, în jurul absenței ei, acel halou pe care îl produce orice eclipsă de soare, cînd astrul cvasidispărut, acoperit, sau mascat de alt corp ceresc, e cu atît mai prezent, în

Scanned with OKEN Scanner

privirile noastre obsedate să-l regăsească, înfricoşate. Măştile metaforice la care a apelat Trakl adîncesc mai întotdeauna subiectivitatea, pe o direcţie unde au creat marii artişti şi firește şi expresioniştii, cum observă W. H. Sokel, analizînd acest tip de *poietică* la Kafka, Trakl, Heym şi alţii. Aşezarea lui Botta alături de Trakl nu se întemeiază doar pe amănuntul semnificativ că amîndoi şi-au ales mierla drept muză şi însemn heraldic, înfăţişîndu-ni-se, în repetate rînduri, în autoportrete anamorfotice străjuite de pasărea cu pene funerare şi ciocul galben care ştie să şi fluiere, nu doar să cînte, ca pentru a elibera melopeea şi tragicul prin ghidușie şi deriziune. Emil Botta a optat de la bun început pentru o „lirică a rolurilor" (W. Scherer) bazată pe această mascare a eului ce se încredinţează lumii sub semnul travestiului, al ambiguităţii. Exploatînd pînă la ultimele consecinţe *simulacrul alterităţii,* Emil Botta a înţeles să se folosească de „măştile metaforice", de seducţia alegoriei pentru a-şi releva mai bine identitatea. Faptul că poetul avea să se impună ulterior ca un mare actor a răsturnat perspectiva înţelegerii operei sale şi „poetica rolurilor" a fost pusă pe seama acestui jalon biografic şi profesional. Jocul cu *dramatis personae* a fost socotit prioritar într-o opţiune estetică guvernată mai degrabă de un spirit al veacului. Lectura din unghiul teatralităţii, motivată de ecuaţia *poet-actor,* marginalizează semnificaţiile profunde ale unei opere dăruită prea insistent scîndurilor scenei, înainte să i se acorde minima apartenenţă la expresionismul românesc şi universal.

La originea acestei prejudecăţi se află o înţelegere unilaterală şi oarecum accesorie a *Măştii.* Nici Trakl, nici Kafka, nici Heym, nici Rimbaud nu au fost actori şi totuşi au înţeles să-şi *amplifice subiectivitatea* şi chiar să şi-o *autentifice*... cu ajutorul unor măşti, chipuri secunde pe care adevărul artistic le împrumută alterităţii pentru a privi mai adînc în sine. Masca reabilitează *sensul alegoric,* acel adevăr ascuns sub o frumoasă minciună la care s-a referit şi Dante («e una veritad ascosa sotto bella menzogna»), cu mult înaintea lui Cocteau, şi cu o mai profundă înţelegere a

Scanned with OKEN Scanner

lucrurilor. Masca nu s-a născut abia în teatru și este mult mai „bătrînă" decît el. Ea reprezintă „însuși misterul condiției umane", cum definește Mircea Eliade „misterul măștii" [2], ceea ce identifică teatralitatea și cu un mod de a-ți asuma umanitatea. Strategia rolurilor din poezia lui Emil Botta e mai întîi o opțiune a Textului scris și devansează ca atare „rolurile" ce vor fi interpretate de actorul Emil Botta. Se pot circumscrie puține confluențe între rolurile imaginate în poezie și cele jucate pe scenă. „Hamletismul sublimo-grotesc" remarcat de Călinescu la Botta nu s-a actualizat niciodată pe scenă, unde actorul Emil Botta n-a avut șansa să-l interpreteze pe înneguratul prinț al Danemarcei...

* * *

Volumul de debut al lui Botta, de fapt întreaga lui poezie se cer așezate mai tranșant și într-o altă constelație de afinități elective. Trimiterile la Corbière, Laforgue, Léon Paul Fargue, Supervielle, Max Jacob, Baudelaire, Cocteau nu acoperă decît parțial orizontul de așteptare sub care s-au scris aceste poeme. Există în ele o evidentă ardoare expresionistă. Ființele, obiectele și abstracțiile invocate, himerele apostrofate de poet ne sugerează certe relații ale viziunii cu *Strigătul* și *Camera mortuară*, vestitele pînze ale lui Munch, căruia Botta i-a dedicat acel „autograf" liric *Pe o gravură de Munch* din volumul *Pe-o gură de rai*.

In *Strigătul*, Munch [3] a descoperit un stil pe care-l va relua în *Madona*, pictată în 1894—1895, aflată la Hamburg. Esențială este mișcarea culorii, tot astfel cum la Botta esențiale sînt *mișcarea viziunii*, dinamismul torsionat, convulsiv al atîtor epifanii lirice. E o Madonă stranie, o femeie cu pieptul gol, cu fața îndurerată, dată pe spate, cu părul răspîndit pe umeri și un cerc portocaliu ce naște aureola de deasupra capului. Ambiguitatea domină această pînză, sincretism al angelicului, idealizării și păcatului, sinteză de pulsiuni erotice și sacralizante. Un alt tablou al lui Munch, intitulat *Pubertatea*, ne sugerează posibile paralele cu Botta prin interogația anxioasă a chipului. Tema feminității ge-

Scanned with OKEN Scanner

nerează rezolvări similare în tendința de a uni erosul și thanaticul. Chiar mierla din toate autoportretele lui Botta e un personaj temut și seducător, benefic și distructiv, un soi de paradis și iad personal al dialogului. Femeile din proza lui Botta seamănă cu cele pictate de Munch [4], asemănătoare la rîndul lor cu personajele lui Strindberg. Valența lor de Madonă este la Botta parodiată, în proză, crescînd acțiunile Vampirului năstrușnic, simbolizat de Femeia-Veveriță. Într-o gravură din 1894 *Harpic*, personajul jumătate femeie-jumătate pasăre, ca și Mierla lui Botta sau cea a lui Trakl, se înalță peste cadavrul unui bărbat. O biografie intitulată *Floare de otravă* — „florile răului" lui Baudelaire — făcută să ilustreze fabula *Alpha și Omega*, reprezintă floarea la înălțimea tijei ca un triplu cap de femeie. Prezența scheletului în desenele și gravurile înfățișînd femei ne trimite la atîtea viziuni ale erosului și thanatosului din poezia lui Botta. O acuarelă din 1896—1897 intitulată *În cimitir*, unde regăsim trăsăturile *Madonei*, acompaniază reprezentarea femeii de un minuscul schelet, aureolat la rîndu-i și înarmat cu două săgeți, atribute ale iubirii. Litografia *Atracție I* din 1896 cu cele două siluete, una albă, alta neagră, stînd cu spatele una la alta, se adaugă seriei de exemple de la care-am putea porni într-o lectură-ecorșeu Munch-Botta, interesînd expresionismul operei celor doi. Într-o acvaforte din 1894 *Tînăra fată și Moartea*, vedem îmbrățișarea tandră cu un schelet a trupului înflorind.

Autoportretul sub o mască de femeie din 1893 ne atrage atenția asupra autoportretelor lui Botta sub masca mierlei. Există un poem *Aurelia* („Și apăru mierla: micul ei craniu / era spart de lovitura mortală, / cioculețul era zob — / deci adio cîntece, / nimic, nimic de la mierla moartă. / Și, deodată, izbucni plînsul mierlei, / plîns fără precedent / în toată paleta de plînsete a lumii. / Aceasta i-a fost Declarația") ce reliefează, dincolo de biografie, un document pentru expresionismul lui Botta. Care se autodevoră în plin patetism și turbionare a expresiei, lăsîndu-se fisurat de ironie și parodie. Există o mare deosebire între Botta și Munch. Botta e misogin doar în epică, iar angoasele lui în fața femi-

Scanned with OKEN Scanner

ninului sînt poză. Munch e vampirizat. Botta vampirizează. Într-o lectură-ecorșeu interesînd expresionismul lui Botta, ar mai intra *Autoportretul în Infern* al lui Munch care poate fi pus în relație cu multe poeme, începînd cu *Schiță pentru infernul meu*. Faptul că ne-am oprit, dintre „expresioniști", la Munch, n-a fost determinat numai de un interes manifest al lui Botta. Multe din neînțelegerile legate de Munch sînt datorate unei etichetări ce nu-i acoperă întreaga creație. La Botta e invers. Multe din neînțelegerile legate de opera lui sînt datorate tocmai ignorării expresionismului ce-o caracterizează, lectură sabotată efectiv de prejudecata *teatralității*, — neînțeleasă în nici un caz ca una din pulsiunile esențiale ale expresionismului. Cu ajutorul picturii expresioniste putem recupera expresionismul poeziei lui Botta. Acest mod de a picta e fundamental liric și dramatic. Poartă o tensiune exacerbată. Primează emoțiile umane, dramatismul condiției umane, măștile neavînd decît rolul de a reprezenta durerile și angoasele cu o forță expresivă singulară. „Pictură a tristeții, a nefericirii și a spaimei ce mistuie umanitatea, expresionismul plastic este, înainte de toate, un teatru în care atenția se îndreaptă asupra a ceea ce personajele au să ne comunice" [5]. În fine chiar ideea noastră despre ce este expresionismul e labilă, supusă controverselor. Cînd s-a prezentat la Muzeul național de artă modernă din Paris *Expresionismul european*, în 1970, expoziția organizată de Haus der Kunst de la München i-a surprins pe vizitatorii deconcertați să descopere pînze care nu corespundeau în nici un fel noțiunii lor de expresionism, de exemplu pînzele abstracte ale lui Kandinsky, operele lui Klee, ale lui Macke, Gauguin (ca precursor), ale lui Mondrian sau Pascin. Tot așa a deconcertat și expoziția *Edvard Munch*, venită în 1974 la Paris tot de la München.

* * *

În lucrarea lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Emil Botta nu figurează, deși este unul dintre cei mai îndreptățiți scriitori români să primească această etichetă. O lectură ecorșeu Blaga-

Botta va demonstra, poate, că Botta este mai expresionist ca poet decît autorul *Poemelor luminii*, marcat de vortexul vizionar mai degrabă în teatru.

* * *

Deocamdată, expresionismul lui Botta e recuperabil poate mai ușor prin pictură : Ensor, Van Gogh, Munch...

Înainte de a reciti poeziile lui Botta, să privim deci atent *Strigătul*, litografia din 1895 a lui Munch și uleiul din 1893 cu același titlu, aflat la Galeria Națională din Oslo. Munch a descris geneza acestui tablou : „Mergeam pe drum împreună cu doi prieteni — soarele era la apus, cerul devenise de un roșu de sînge — melancolia mă invada ca un suflu. M-am oprit, m-am sprijinit de balustradă, mort de oboseală — deasupra orașului și a fiordului aproape de un albastru-negru pluteau nori ca de sînge și limbi de foc ; prietenii mei își continuară drumul. Eu am rămas pe loc tremurînd de angoasă. Mi se părea că aud strigătul imens, infinit al naturii." Chiar separarea de prietenii lui, a căror siluetă se vede în fundal, accentuează sentimentul de singurătate în care se îneacă omul angoasat pentru a se adînci și mai mult în starea-i depresivă [6]. Același elan expresionist definește oamenii și peisajele. Locul central e ocupat de gura deschisă a personajului din prim plan ce-și ține capul în mîini.

* * *

Liniile sinuoase. Totul e un vertij. Să privim peisajele lui Van Gogh, veritabilul delir pictural al pînzelor din ultimii ani de viață, pînzele din anii 1889 și 1890 cu cerul lor turbionar, cu arborii în convulsie : *Les Champs de blé aux corbeaux*, *La Nuit étoilée*, *Les Oliviers*. Să privim *Catedrala* lui James Ensor, uriașele ei ziduri jupuite și desfigurarea lor în grimasele mulțimii de chipuri ce-o înconjoară, ziduri în mijlocul unei mulțimi de stele funerare și de obraze carnavalești. Imagini : *Profetul* lui Emil Nolde din 1912, acvaforte ; *Intrarea lui Christos în Bruxelles* a lui Ensor, *Luxury I* a lui Matisse, *Autoportretul* lui Robert Delaunay, *Christul galben* al lui Paul Gauguin din 1889 ; *Le Boniment* al lui Kees van Dongen.

Scanned with OKEN Scanner

Să privim cu atenție lucrările lui Van Dongen[7], *Autoportretul* din 1905—1906, *Clownul* din 1905—1907 sau cel din 1906 dominat de roșu și portocaliu evocîndu-ne brusc versurile din poemul *A VII-a indulgență* („Terorile mele, fiți mai blajine / cu arlechinul speriat de moarte. / Fluturați peste visarea lui ciufulită / mîinile oglinzilor alintate."), *Femeia fatală* din 1905 sau *Dansatoarea roșie* din 1907, acuarelele sau desenele-acuarelă, *Ieșirea de la Operă* și *Domino*, uleiurile *Femeile pe balustradă* din 1911, *Le Promenoir des Folies-Bergère*, *Le Moulin de la Galette*, *La Parade* (encre de Chine și acuarelă), *Dansatoarele* din 1906, *La Femme Lippue*, *Cele două pariziene* sau *Cărarea virtuții*, *Colombes* din 1920—1927, croquis-urile «Etude de femme», *Portretul de femeie* din 1920, *Eu și femeia*, uleiul remarcabil din 1917 sau *Chietudinea* din 1918, în fine *Le Nightclub*. *Le Chanteur Johnny Hudgins* din 1929.

Să ne oprim mai mult lîngă *Vederea din Toledo* al lui El Greco, peisajul ireal și dramatizat, teribila furtună amenințătoare.

Giotto, autoportretele lui Rembrandt, Goya și Delacroix, Grünewald, Hogarth, Bosch, Brueghel și cele șaizeci și patru de imagini color din cartea lui Bernard Denvir *Fauvism and Expressionism* din care selectăm cîteva nume : Derain, Picasso, Vlaminck, Rouault, Dufy, Munch, Ensor, de Smet, Constant Permeke, Ernst Ludwig Kirchner, Rottluff, Max Pechstein, Max Ernst, Francis Bacon.

Un tablou al lui Emil Nolde, *Du café*, aflat la muzeul Folkwang din Essen, ne evocă scene din *Trîntorul*

Scanned with OKEN Scanner

și viziuni din *Întunecatul April*. *Cocoșul* lui Chaïm Soutine ne trimite la *Cocoșul și Arlechinul* lui Cocteau. *Logodnica*, o pînză pictată aproximativ în 1922, ne sugerează femeile din prozele lui Botta. Unele poeme ne amintesc de apocalipsele lui Dürer, reintegrate de expresionism într-un soi de cataractă vizionară. Aflăm în poeziile lui Emil Botta un primitivism superrafinat care amestecă groaza și extazul, grotescul și tandrețea, sarcasmul și inocența. Nu poate fi vorba în poeme ca *Natura și poetul*, *Aedificabo et destruam*, *Praznic*, *Monos*, *Jaf*, *Apoteoză*, *Vedeniile pădurarului*, *Acel «eu însumi»*, *Mireasa Carpena*, *Aventura I* și *II*, *Epithalam*, *Nirvana*, *Prea multă lumină*, *Leviathan*, *Schiță pentru infernul meu*, *Alb și negru*, *A VII-a indulgență*, *Totul în juru-mi*, *Muza tragică*, *Seraphita*, *Fericirile*, *La moartea lui Paul Popescu*, *Neființei*, *Toamnă*, *Trimisul* („O, prefăcutul cocon, coturnii și masca de histrion."), *Spaimă*, *Morgana*, *Cetele*, *Transilvania*, *1940*, ... și am putea cita încă o sută de titluri, doar de lecția lirismului francez și german romantic și postromantic sau de ultimele infuzii ale simbolismului. Născut în 1911, Emil Botta e contemporan cu agitația creată în jurul expresionismului. Experiențele unor Kokoschka, Emil Nolde, Franz Marc, Kandinsky, Pechstein, Barlach, Lembruch, Wedekind nu îi erau străine, ca să nu mai amintim de cele ale lui Joyce, Edschmid ori Fritz Lang (ultimul în cinematografie).

* * *

S-ar putea stabili afinități cu poezia lui Trakl sau cu erotismul din lirica scrisă de Else Lasker-Schüler, de care nu pare a fi străin *Erotocritul* invocat de un poem al lui Botta. Van Gogh se vede clar în „arborii în delir" din poemul *Natura și poetul*. Erotismul cosmic, suprasensibilitatea anarhică și maladivă, orchestrațiile sinuoase care amplifică emoția pînă la explozie, dinamismul dionisiac amintesc demersuri asemănătoare din opera expresioniștilor: I. Goll, G. Heym, W. Hasenclever și Gottfried Benn. Răsună în poezia lui Botta cuvinte care au însoțit mișcarea expresionistă precum

Scanned with OKEN Scanner

clocot, fierbere, tumult, revărsare. Nu este pseudonimul *Tumulti* pe care şi-l ia poetul un soi de recunoaştere alintată a propensiunilor expresioniste? Alintată şi autoironică. Mişcarea orientată spre expresie, gestualitatea centrată pe expresie sînt tipice pentru felul de a vedea şi a scrie al lui Botta. Expresia este esenţialul, nefiind doar *ornament* şi *comportament*, cît mai ales ceea ce francezii numesc *emportement*, luare cu sine şi smulgere, transmutare rapidă, violentă. Despre moarte se spune că ne ia cu sine, ducîndu-ne pe altă tărîm. Această dezrădăcinare prin expresie, această transbordare şi părăsire a unui *aici* pentru un *dincolo* sînt atributele expresionismului care cucereşte spaţiu pentru un contur dezmărginit, este muşcător în viziunile sale, are cîştig de cauză, e violent, antrenează cu forţă, împinge, triumfă, învinge. Expresionismul este scriitura ce prevalează, izbucneşte, ţîşneşte. Expresia fulminantă ce se montează pe sine, lăsîndu-se cuprinsă de patimă, de vertijul paroxismelor. Expresionismul, s-a spus, este energie expresivă. Relevarea expresionismului din poezia lui Botta trebuie făcută în afara oricărui partizanat al lecturii. Şi nu aşa cum s-a întîmplat cu acele opere care au fost numite astfel (nefiind expresioniste şi avînd doar o anume atracţie pentru violenţă) într-o nediferenţiere ce a caracterizat şi expoziţia din 1911 de la Berlin, unde se prezentau ca opere expresioniste tablouri ale cubiştilor şi fauvilor. În 1914 a apărut prima monografie dedicată curentului. Imediat au devenit frecvente apropierile între literatură şi artele plastice. Max Brod a subliniat înrudirea dintre proza lui Kafka şi pictura expresionistă. Botta a scris despre *Cabinetul doctorului Caligari* ce a inaugurat în 1919 cinematograful expresionist. Dacă ne gîndim la publicistica lui cinematografică, e de subliniat interesul lui Botta pentru filmul expresionist. El se referă la pelicule celebre, la regizori, scenografi şi actori, impuşi de expresionismul cinematografic ori dramatic, care au marcat producţia anilor '20 şi '30, cum observa G. Sadoul, ca o „metaforă deformantă brodînd pe marginea destinului Germaniei la începuturile Republicii de la Weimar".

Scanned with OKEN Scanner

Botta a scris mereu și o poezie explozivă prin viziune, printr-un soi de dezvoltare tentaculară a gestualității lirice. E acea poezie explozivă de care-și aduce aminte Robert Musil că se scria cînd a plecat în război, lirism „ce amesteca bucăți de carne în sentiment și gînduri filosofice", numindu-se deja expresionism la sfîrșitul primei conflagrații mondiale.

Stilul vaticinar, ocara, stihialul, atracția pentru misterele păgîne, vorticismul și obsedantele viziuni apocaliptice din poezia și dramaturgia expresionistă traversează viziunile lirismului, de la *Întunecatul April* pînă la *Un dor fără saţiu*. Emil Botta nu a trecut indiferent pe lîngă această tulburare pe care a declanșat-o expresionismul. Istorisirile din *Trîntorul* nu pot fi citite numai din perspectiva lui Poe sau a fantasticului funambulesc, ce luminează numai o anume parte din plinătatea operei lui Botta. Expresionismul din ele e un soi de sintezism epic, de sincretism al scriiturii ce se lasă purtată, smulsă. Să ne amintim că esteticianul Worringer îi califica într-un număr din *Sturm* pe francezi „sintezişti și expresionişti". Eticheta de expresionism a fost sinonimă cu aceea de artă modernă nu doar pentru Reiche, directorul lui *Sonderbund*.

Botta nu trebuie apropiat de expresionism doar pe considerentul artei moderne ce-i modelează lirismul. Nici pentru excesul emoțional, care nu poate fi atribuit doar expresioniștilor. Pentru că imaginea, în ceea ce am omologat ca expresionism, este mai mult sau mai puțin violentă, bulversantă sau controlată, stridentă sau armonică, patetică sau conținută pînă la mutenie (strigătul — *der Schrei* — își are un complement în mutenia expresionistă). Există explozie și implozie, deformarea cea mai curajoasă și organizarea cea mai cuminte. Scandal și dinamism (mai ales la germani), o asprime a grafismului, o violență a tonurilor și un mod de a fraza. Dar, fiind vorba de accentuarea expresiei, e limpede că tocmai în expresionism e rebarbativă aducerea creatorilor la un numitor comun. Din punct de vedere tehnic, în plastică ne surprind irealismul culorii și ponderea pe care-o au anamorfozele, metamorfozele și deformările.

Scanned with OKEN Scanner

Există în poezia lui Botta o linie *Jugendstill*, acea atracție pentru șerpuire, pentru calea *serpentinata* a viziunii.

Norvegianul Edvard Munch e socotit cea mai perfectă încarnare a expresionismului, așa că interesul pe care i-l acordă Botta mărturisește, pe lîngă o afinitate, și o vecinătate stilistică. Temele lui Munch — moartea, iubirea, angoasa, palpitul și fiorul existențial — sînt și temele sale.

Pînze precum *Muzică militară pe strada Karl Johan*, *Seara pe strada Karl Johan*, din 1889, *Sărutul* (în toate variantele), *Clar de lună* (1893), dar mai ales *Angoasă* (1894), *Strigătul* (1893), *Madona* (1894), *Gelozia* (1895) *Cenușă* (1894), *Păcatul (Nud cu plete roșii)*, *Dansul vieții* (1899—1900), *Omega și ursul* (litografie), *Femei pe plajă* (1898), *Cele trei vîrste ale femeii* (1902) ne sugerează multiple comparații cu poezia lui Botta.

* * *

Botta nu are însă nimic din strigătele literaturii lui Werfel, din acel didacticism ce se afirmă în detrimentul poeziei în volumele acestuia *Wir sind* (1913), *Einander* (1915), *Der Gerichtstag* (1919), din care pare să fi rezistat doar poemul *Lächeln, Atmen, Schreiten (A rîde, a respira, a merge)*. Tentațiile lui Botta, în care domină cromatismul și bogăția plastică dezvoltate de tema ispitirii pînă la Flaubert — din nou Botta se întîlnește cu Flaubert — au o forță vizionară și-o complexitate ce depășesc dialogul dintre poet și arhanghel din „tentația" lui Franz Werfel, prezent în drama *Die Versuchung* (1913). Apelul lui Botta la antichitate / Dionysos, Erinii, Eumenide, Oedip... nu are nimic din didacticismul lui Werfel, dezvoltat în *Die Troerinnen (Troienele)*. Cu atît mai puțin toate autoportretele în oglinzi și scenografia oglinzilor nu păcătuiesc prin tonul fastidios al dramei lui Werfel *Der Spiegelmensch (Omul în oglindă)* din 1920, deși Emil Botta este cu certitudine un *Der Spiegelmensch* al poeziei. Pentru a opune «le Moi du paraître» și «le Moi de l'être», Werfel utilizează dublul, procedeu clasic în literatura fantastică, frecvent întîlnit de

Scanned with OKEN Scanner

noi în poezia și proza lui Botta. Aici ar trebui poate să spunem că lectura de orice fel, dar mai ales lectura-ecorșeu este o *instituire* și permanentă relativizare *a dublului*. Literatura care și-a pierdut Lectura trăiește cumplitul destin al omului ce și-a pierdut umbra. Botta se întîlnește cu Werfel pe ideea realizării comediei unei tragedii, așa cum a fost concepută piesa *Jakobowsky und der Oberst* (1941—1942). Multe din scrierile lui Botta ne propun viziunea hibridă de *comedie a unei tragedii* suprimînd pateticul. Din Werfel putem extrage cîteva teme expresioniste ce l-au interesat și pe Botta. Scriitorul român nu suferă însă de laxismul și emfaza didactică a a lui Werfel. Să comparăm de pildă tema fiului și a tatălui așa cum o reprezintă Botta și așa cum o tratează Werfel în *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig (Nu e vinovat asasinul, ci victima)* din 1920.

„EUL TÎRZIU"

Citesc Gottfried Benn. Cît de diferită e invocarea siderelor la Botta pusă alături de poemul *Kleine Star (Mica stea)* al lui Benn. Mai aproape de Botta pare să fie *Drohnug (Amenințare)*. Deși expresionismul lui n-are nimic din ocolurile lui Botta. Laconismul lui Botta e diferit de lapidaritatea directă, casantă a lui Benn. Poemul care mi se pare a fi un posibil ecorșeu pentru înțelegerea lui Botta este *Das späte Ich (Eul tîrziu)*. Comparatismul ce mă interesează este în fond o încercare de „organizare a intersubiectivității", în sensul în care Mikel Dufrenne definea cultura ca „organizarea intersubiectivității". Constantin Rădulescu-Motru a scris foarte clar : „Cultură de împrumut nu există." Nici viziune de împrumut. Nici poezie, firește. Dacă mă gîndesc la Botta citind *Eul tîrziu* al lui Gottfried Benn, e pentru geneza răsturnată a sinelui (pe care-o dezvoltă *Das späte Ich)*, văzută nu dinspre aurora, ci dinspre crepusculul celor ce sînt. Acel „es ist schon spät" (e deja

Scanned with OKEN Scanner

tîrziu) ne trimite la multe poeme ale declinului și declinării abisului lăuntric. Scurtcircuitul imaginar, amestecul de livresc și natură ne evocă scriitura emilbottiană. La fel acel sentiment de final, de disoluție, ca și trăirea precum într-o fabulă, trăirea înlocuită cu fabula trăirii, lumea ca *theatrum mundi*. Citatul livresc tipic pentru Botta, avînd funcții parodice (acel «lucru în sine» din poemul *Non grata*), își are un corespondent în versul dat de Benn în franceză «moi haïssable», vers ce ne trimite la Pascal : «Le moi est haïssable... Il est injuste en soi [...] car chaque *moi* est l'ennemi et voudrait être le tyran de tous les autres» (ediția Brunschvicq, VII, 434). Strofa lui Benn («Bei Rosenletztem, da die Fabel / des Sommers längst die Flur verliess — / moi haïssable / noch so mänadisch analys») a fost tradusă : „Trandafirii din urmă, cînd fabula / verii de mult a pierit pe ogor / moi haïssable / încă menadic iscoditor". Pluta de lemurii din strofele următoare apare și la Botta în toate acele viziuni centrate pe apocalipse și *stultifera navis*. Și plaiul de morți, și amintirile cumplite, și torturile bestiale, și «Bachanalien, Propheturen și Barkarolen», și sufletul disolut, dar mai ales „eul tîrziu" care explică atît de bine, cel puțin, prozele din *Trîntorul*.

Expresionismul lui Botta devine de domeniul evidenței într-o lectură-ecorșeu Ensor-Botta. Toată poezia lui Botta este un autoportret cu măști. Un tablou precum *Les Masques et la Mort* de la muzeul din Liège, pictat în 1897, concentrează majoritatea viziunilor emilbottiene : aglomerarea de personaje și de grimase, moartea grațioasă („moartea cu coasa roz"), compoziția turbionară. Un alt tablou, *Masques se disputant un pendu* din 1891, aflat la Anvers, ne dă acea senzație de decor, de scenografie, prezentă și în poemele lui Botta. Tabloul reprezintă un spînzurat ce atîrnă pe un perete încadrat simetric de două uși din care țîșnesc o grămadă de personaje mascate pentru a umple scîndurile scenei (?!)

C-da 217 coala 20

Scanned with OKEN Scanner

unde zace o marionetă, ea însăşi spînzurată, lăsată neînsufleţită de două spectre. Ar trebui analizate viziunile puse de expresionism sub semnul marionetei, figură făcută să fie mişcată, — teatru în teatrul din teatrul lumii, — cu ajutorul unor fire, resorturi sau cu mîna. Spînzuratul ce a luat noaptea pe umeri, dintr-un poem al lui Botta, poate fi doar marioneta trasă de firele păpuşarului ce-o mînuieşte. Imaginarul mînuit, vertijul condus de firele unui spectacol de păpuşi, iată una din reprezentările condiţiei umane în expresionism. Poezia lui Botta ne oferă şi paradigma omului-marionetă. Am putea selecta un amplu material vizionar ce poate fi utilizat în lecturi-ecorşeu unde Fluieră-Vînt, Pierde-Vară, Trîntorul, Marele Leneş, Întunecatul April, Cavalerul cu Melc de aur şi toate pseudonimele (autoportretele) lirice ar putea fi comparate cu *Burattino, Fantoccini, Dame Gigogne, Gnafron, Guignol, Polichinelle, Karagoetz.* Sau, cu irozii teatrului popular autohton. Marionetele au fost găsite şi în mormintele egiptenilor. Erau cunoscute de greci şi de romani, iar Franţa le-a adoptat cu fervoare pe vremea lui Carol al IX-lea. Numite de englezi *puppet, mammet, motion, drollery*, de germani *Tokkenspiel* şi *Hampelmann*, prezenţa lor e resuscitată de expresionism şi de existenţialism, cu directă trimitere la condiţia umană. La Botta nu doar poemul *Una* evocă marioneta. Eul liric e prezentat adesea ca o marionetă pe care şi-o dispută măştile sale. Ca în tabloul celebru al lui Ensor. Oricum, lirismul modern merită să se analizeze pe sine în ecorşeul (oglinda) acestei teme străvechi. O lectură a cărţii lui Ch. Mauguin, *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, scrisă acum mai bine de-un secol, îi relevă şi azi poetului modern sau postmodern cîteva din marile iluzii şi suspiciuni legate de „comedia literaturii", de neîntreruptul spectacol de marionete ale scriiturii.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] Walter H. Sokel, *Der literarische Expressionismus*, Albert Langen, Georg Müller, München, 1960.

[2] Mircea Eliade, *Fragments d'un journal, II*, 1970—1978, *ed. cit.*, p. 265.

[3] Jean Selz, *Edvard Munch*, Flammarion, Imprimé en Italie, 1974, Pallas Script Agency S.A. Naefels, Suisse, p. 29.

[4] Arve Moen, *Edvard Munch, Graphic art and paintings*, 3 vol., 1956—1958, Oslo.

[5] Jean Selz, *Edvard Munch*, *ed. cit.*, p. 6.

[6] *Idem*, *ibidem*, p. 8—9.

[7] Gaston Diehl, *Van Dongen*, Flammarion, Imprimé en Italie, 1968, Ufficipress S.A. Lugano.

Scanned with OKEN Scanner

TRIPLUL SALT PARODIC

Sau o clamoare de trompetă hoinară, fanfaronardă, săltăreață, asaltîndu-ne...

GERARD MANLEY HOPKINS

Pentru poet, nimic nu poate fi descris mai bine decît ceea ce se cunoaște abia. Nu descoperi decît ceea ce nu cunoști.

PAUL ELUARD

...bufonul în haine bălțate reapare la rampă și, ca un predicator cu glasul hodorogit din care notele stridente nu lipsesc, anunță că totul a fost minciună, că incendiul era numărul realist al programului, că realitatea era fraudă, că focul a fost stins și zdrobit în esența lui, în veleitățile și intențiile lui, încă de mult, încă înainte de a-și fi început cuceritoarea-i carieră de foc...

EMIL BOTTA

Într-un număr din *Reporter*, apărut în mai 1935, putem citi un articol despre Laforgue semnat de Léon Paul Fargue [1]. Ambele nume au fost invocate în exegeza operei lui Botta, interesată de stabilirea unor „amintiri literare, reminiscențe, ecouri de lectură" (Mihail Sebastian) și afinități, pe direcția jongleriei verbale, a jocului șăgalnic, de Pierrot, cu moartea. Referindu-se la „gustul autoironic" și „glumele grave", la o „oarecare dispoziție pentru macabru de îndepărtată derivație baudelairiană", Vladimir Streinu îi cita pe Corbière, Apollinaire, Salmon și Max Jacob, operînd un compa-

ratism dezinvolt, cu intuiţii sigure. Numeroase din caracterizările făcute de Léon Paul Fargue, pe marginea operei lui Jules Laforgue, par să-l definească şi pe Emil Botta, pe o direcţie a lirismului fantezistă şi cabotină, mai pronunţată în volumul de debut, mai cu seamă în poeziile ce vor fi eliminate, cînd se va reedita *Întunecatul April*, multe dintre ele amendate şi de G. Călinescu pentru „antropomorfismul (umorismul)" lor ce „presupune o neîncredere în momentul liric."[2] În micul său eseu despre Laforgue, „marele norocos al Apocalipsului" e citit prin grila tuturor acestor Pierrot ai morţii, dintre care cel mai de seamă pare a fi chiar luna, luna atroce, după cum o vedea Rimbaud («Toute lune est atroce et tout soleil amer») „această lună, această moarte", astru cu obrazul de var, luna halucinantă, albă de toate ameninţările, roşie de atîtea carnagii («toute blanche de menaces, toute rouge de carnages»). E important accentul pus pe inspiraţia adevărată, veridică, din volumul *Les Fleurs de bonne volonté*, care e hrănit de o „sinceritate" nedezminţită, în ciuda permanentului recul de dislocaţii, jonglerii, disonanţe şi dezarticulări. Fargue subliniază stilul „de o vioiciune drăcească", unde „se *disimulează* (s.n.) emoţia atît de particulară a omului care visează să exprime vanitatea lucrurilor cu esenţă de echilibristică."[3] El vede în Laforgue „un *Heine-Pierrot-Ariel* (s.n.) care ştie să lucreze fără plasă într-un circ gol, murmurînd în tumult, în trecere printr-o lucire de rîs şi de lacrimi şi sfîrşind cu o poantă într-o fantezie de lună"[4]: „Cînd ai sfîrşit printr-o nebunie, înseamnă că-ncepem prin cabotinaj", spunea Laforgue. Utilă pentru analiza bufonadei la Emil Botta este şi observaţia lui Fargue, privitoare la caracterul tranzitoriu al lirismului profesat de Laforgue, el asigurînd, împreună cu „clownul de Banville", medierea „între tandemul Lautréamont, Corbière şi preţioşii secolului douăzeci, Jules Renard, Apollinaire, fără a uita proza giralduccianã". Micul catren: «Les morts / C'est discret: / Ça dort / Bien au frais...» din Laforgue luminează un anume cabotinaj funerar pe care-l vom întîlni şi la Botta, nedus niciodată însă pînă la

acest nivel de șansonetă, de refren simili-dandyst, în care lirismul nu se vrea decît petulanță.

Există o mică și îndrăcită „coastă Laforgue" (la care se adaugă toată seria de nume rostite în vecinătatea acestuia), în coloana vertebrală a poeziei lui Emil Botta. Ea devine proeminentă în jurul anilor 1933—1934, prin cîteva sintagme țîșnind insolite, pestrițe, bufone, din pînza încă somptuos onirică a poemelor. „Clipind viclean" *(Dispariție)*, „singurătatea le pusese un căluș în gură"; „Înger crepuscular, fă un pas, dă-mi mîna, / ia-mă de aici columnă a lui Dumnezeu, / altfel mă voi prăvăli ca un buștean / sub ghilotina somnului greu."; „escroci", „netoților" *(Pentru Arșavir)*; „Moarte, geloasă, de ce clipești" *(Vestirea făcută mie)*, „Noaptea cu tichie de mărgăritar / a suflat în far" ca și numeroase alte versuri din *Proverb II*, *Lecție*, *Lecția de opium*, *Un domn bine*, *Așteptare*, *Pe fluviul Haos*, *Intimitate*, *Surpriză*, *Docta ignorantia*, *[Era un sălbatec nour îndrăgostit]*, *[Cum cade ploaia de aur]*, *Voi veni ca un hoț*, *[Cerul pletos asupra-mi se scutura]*, *Ordin*, *Domnul Amărăciune*, *Acum și aici*, *Cosmos*, *Praznic*, *Un cuceritor*, *Alegorie*, *Mila pămîntului*, *Proverb*, *Fabulă*, *Antipod*, *Nocturnă*, *Singur*, *Jaf*, *Apoteoză*, avînd legături cu *La o anumită oră*, prin fața devastată de rînjet („Rînjiți colegii mei, cu dinții voștri albi", în *Apoteoză* și „Mulțumesc fiindcă mi-a oferit o țigară : e plăcut să fumezi între colegi, rînjind, arătîndu-ți dinții albi," în *La o anumită oră*), *Acel «eu însumi»*, *Mireasa Carpena*, *Spectacol*, *Și fauna*, *Cenaclu*, *Nirvana*, *Vita nuova*, *Protocol*, *Natura și poetul*, *Aedificabo et destruam*, *Portret*, *Ca Saul*, *T.B.*, *Armada*, *O nouă planetă*, *Spiridușul somnului*, *A VII-a indulgență*, *Copilul nostru*, *Post-ludum*, deci aproape toate poemele din *Întunecatul April*, la care-am putea adăuga și titluri din celelalte volume, dezvoltă apostazii fanteziste, acea latură șăgalnic teribilistă a ireverenței, poetul fiind în ipostaza unui *apostat-bufon*.

Există un celebru tablou al lui Salvador Dali, care se cheamă *Un chimist ridicînd cu precauție epiderma unui pian cu coadă (Un chimiste soulevant avec précaution l'épiderme d'un piano à queue)*. Acesta pare să fie unul dintre cele mai stranii tipuri de ecorșeuri, în care

jupuirea se petrece, dezinvolt, de parcă ar fi un exercițiu de prestidigitație, asemeni celui făcut de iluzonist, cînd eliberează un stol de porumbei, dintr-o fîșie de voal ținută strîns în pumn, și-apoi fluturată, precum fantastica epidermă, prin fața ochilor unor spectatori trăind un miracol amuzant, o revelație de circ, o iluminare funambulă.

Acest mod de dezvăluire nu e decît o valorizare a trucului și scamatoriei, a iluzionismului practicat la circ. E disimulare și „panglicărie" a simulării. El face parte dintr-o direcție a poeziei în care *iluzia devine iluzionism*, iar *lirismul șic* e șicană a vorbelor. Pînza lui Dali, pe care o amintim, ca efigie a unei serii de paralelisme, aduce în spațiul ei *ecorșeul extravagant, ecorșeul-truc*, un invadator animism și umorism ce agită lumea, socotite de Călinescu, după cum am văzut, ca procedee ce destramă poezia, prin neîncrederea în lirism pe care o arată acestui cititor (scriitor) al poemului, „manevrîndu-l" asemeni unui număr de circ. Într-o pînză aproape pustie, avînd în prim plan un bătrîn cu figură de cerșetor și artist ambulant (Wagner, se pare), ce nu dă nici o importanță spectacolului de jupuire a pianului, mai răsar, în afara chimistului prestidigitator, încă trei personaje minuscule, printre care acea femeie drapată în rochie lungă, aflată parcă în postura celebrei proprietărese a livezii cu vișini, rătăcitoare himeră cehoviană, văzîndu-și hăcuită pădurea, precum acest pian cu coadă, ecorșeu al Muzicii jupuite ; un băiețel cu cercul în mînă ce și-a oprit alergarea, privind jupuirea-scamatorie, în fundal, o siluetă aproape de fum ni se arată ca evanescență pierzîndu-se la orizont. Bărbatul, el însuși „cehovian", maestru al iluzionărilor de sine, ține într-o mînă, „cu precauție", pielea pianului-ecorșeu, restul trupului fiindu-i cambrat, într-un soi de reverență ce ne amintește un ritual al coridei, omul și pianul jupuit avînd ceva dintr-o întîlnire încă nu sîngeroasă, ci numai joc, hîrjoană, provocare și artă a eschivei.

In actul dezvăluirilor de afinități, putem vedea cînd și cînd asemenea tehnici ale prestidigitației. Interpretul scoate din cutia cu minuni a textului sau din lada

Scanned with OKEN Scanner

în care fusese închis un corp omenesc prin care se înfipseseră atîtea săbii, stoluri de obiecte — unde vor fi încăput atîtea? și un trup întreg, nici măcar zgîriat în postura lui de Sfînt Sebastian al circului și iluzionismului. Lectura are asemenea trucuri pe care i le va fi dezvoltat contactul cu prestidigitația cuvintelor, tipică „fanteziștilor" literari. În seria de poeți francezi Corbière, Laforgue, Max Jacob, Léon Paul Fargue, Apollinaire, la care i-am mai putea adăuga pe Cocteau, Supervielle și pe mulți alții, e operantă faimoasa distincție a lui Coleridge din *Biographia Literaria* (cap. XIII) între *imaginație* și *fantezie* (*fancy* cum o numea Coleridge), ultima fiind un *„înafară"*, un exterior, un dincolo de tărîmul imaginației, o ieșire ostentativă din cercul magic al viziunii lăuntrice. Fantezismul lingvistic este un asemenea șuvoi de mișcări centrifuge și centripete care bîntuie fără să se dizolve (coaguleze) în centrul imaginației, fiind mereu mai mult sau mai puțin în afara miezului de foc vizionar. Ceea ce imaginația unește, prin viziune și seva vitală a intelectului intuitiv, fantezia descentrează, născînd din disparități, prin tehnica ciopîrțitelor Caleidoscoape, un trup pestriț, strident, încîntător, frate bastard al copilului zămislit, format în unitatea imaginației. Coleridge, pe urmele lui Shelling, a folosit termenul de *imagination esemplastique* («former dans l'unité») opus libertăților mizînd pe disparat și contrariere, din fantezie. Eliberată de cunoașterea rațională, de logică și de preeminența practică și obiectivă a unor scenarii discursive, *Fantezia* e o rezervă inepuizabilă de vitalitate în care lirismul șic, subtil, plin de paiete, brizbizuri ori rebusuri verbale protejează lirismul grav șicanîndu-l, molestîndu-l, maimuțărind, cu tot soiul de grimase cîrcotașe, purismul infatuat și clorotic al tragediilor și sublimului hipertocite.

Poezia se jupoaie de lirism cu precauția prestidigitației care nu e de fapt decît suspans accentuînd surpriza și șocul reacțiilor. Ea seamănă cu pianul lui Dali descojit, privat de epiderma strălucitoare a instrumentului de concert, ecorșeu hilar și amuzant într-un spațiu pustiit, devenit numai arena unor jocuri, iar nu cutia de rezonanță a melosului. Zeul poeziei fante-

Scanned with OKEN Scanner

ziste e șicul, un Dionysos subtil, rafinat, stilat, a cărui vestimentație pădurateсă a fost înlocuită de o frenezie poleită de dandy, de o beție a staniolului verbal. Michel Tournier lega șicul de etimonul lui șicană însemnînd și tracasare, contestație de rea credință, artificiu echivoc, ceartă, dispută, ba chiar trecerea zigzagată pentru a evita un anume baraj : „Șicul ar trebui să devină principiul unei morale, unei erotici, unei religii, unei metafizici. Principiu în care ar fi șerpuire și tortură, căci nu se uită că șic vine, etimologic, de la șicană." Există în poezia lui Emil Botta, pe linia ei cu ecouri din Laforgue, Corbière, Max Jacob, Léon Paul Fargue un asemenea teribilism șic și cîrtitor, un ton contestatar, dedat ergotajelor și disputei, un spirit șicanator, dezlănțuit în fața iluziei, căreia i se fac tot felul de procese de intenție, într-un dialog plin de contestări, gîlcevitor, pus pe reproșuri care vizează, mai ales o imaginație redusă la miniatură, căci fantezia este imaginația miniaturii, a minuției în ciudățenie și convulsii.

Emil Botta ne dezvăluie o față a poeziei sale în care intră și „diminutivul atroce", afectînd bizareria locvace, vitriolările dulcege, violența puerilă, căutată, o extravaganță a umorilor și umorului. Umorism și animism, în accepția lui Călinescu, nasc sub privirea cititorului asemenea poeme, unde „Arlechinul"-Corbière, „Hamlet și Pierrot"-Laforgue, „Ariel"-Supervielle, „Orfeu"-Cocteau și Calibanul primitivismului estetic ori al esteticii urîte hărțuiesc armoniile clasice ale lirismului, contestat și tachinat conform acelui adagiu : «qui s'aime se taquine» :

Școlarii cînd au asediat sala
au vărsat pe Bărăgan cerneala.

Dunărea din albie a protestat,
Delta brațele a ridicat.

În capul școlarilor era un tămbălău
care se agrava tot mai rău.

Adolescenta frumoasă le întunecase mințile,
în memorie fierbeau cifrele, ginții.

Scanned with OKEN Scanner

Apusenii, munții, se băteau cap în cap,
„Tatăl nostru" era un satrap

Continente se surpau matematic, încet,
doar adolescenta strălucea pe taburet.

Școlarii se ascundeau în funerarul pian
ca în pîntecele calului troian.

Și noaptea, cînd sforăiau profesorii, părinții,
ei coborau ca păduratice seminții.

Și toate acele sonate, acele poloneze, acele nocturne
se prefăceau în turnuri taciturne

Lumea devenea temniță, spital,
doar adolescenta strălucea pe piedestal.

Și noaptea de tot se zăpăcea
ea era intermitentă stea.

(Nocturnă)

Amestecul de copilăreală și ireverență, bizareria dezabuzată, caracterul șicanator al imaginilor ce dau sugestia unui *spleen* caricatural al dimensiunilor cosmice, ne trimit, prin acest poem, unde viziunea e un soi de cetate asediată de calul troian al farselor școlărești, la cîteva poeme din culegerea *Gravitations* a lui Jules Supervielle, precum *O stea trage cu arcul (Une étoile tire de l'arc)* :

Toutes les brebis de la lune
Tourbillonnent vers ma prairie
Et tous les poissons de la lune
Plongent loin dans ma rêverie

sau la poemul *Mathématiques* ori la cel intitulat *Sans murs* («Tout le ciel est taché d'encre comme les doigts d'un enfant»), avînd în plus ceea ce Félix Fénéon numea «logomahia carnavalescă»[5] a pudorii celor doi senzitivi, Corbière și Laforgue. Extravaganța și ironia poemelor lui Corbière, din *Amours jaunes*, mai sumbre, de o amărăciune mai virilă, sînt resuscitate cu un plus de melancolie de Laforgue, după cum remarca Emile Hennequin. Acest Laforgue se aude în Emil Botta, atunci cînd Orfeu devine un *Orphéon*, cu jocurile lui de

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte de colegiu, cu arlechinadele lui de bufon al scriiturii. Personajul din *Nocturnă*, cu aerul său condimentat de halucinație, adolescenta strălucind pe piedestal și întunecînd mințile școlarilor, ne amintesc de Ruth, „vampira vampirizată" din *Le Miracle des Roses*, aflată în *Les moralités légendaires*. Ea joacă simultan rolul lui Lady Macbeth cerînd toate parfumurile Arabiei (evocate de Emil Botta în *Bocetul lui Ion Vodă Armanul mai numit cel Cumplit*. „Parfumurile Arabiei toate / nu spală mîna Cămilelor, / ale Cămilelor mîini / în Ion încleștate").

Partea de clovnesc a poeziei lui Botta face imperioasă compararea lui cu Laforgue, mai cu seamă că amîndoi au un cult al lunii — „religia Lunii", cum îi spune Botta — transformat în ambele opere, într-un «decameron de Pierroți» («décaméron de pierrots»), ca să folosim chiar o autodefinire laforguiană, prezentă într-o scrisoare către Gustave Kahn: «une mince plaquette, quelque chose comme *contribution* (Beiträge) au culte de la lune, plusieurs piécettes à la Lune, un décaméron de pierrots [...]»[6]. Dar la Botta, acest decameron tutelat de Pierrot, acest paradis al erorilor boeme își au mereu un complement în „decameronul îngerilor" ce nu trebuie confundat cu boema, serafismul dînd irizații stranii derizoriului:

> și nu confundați decameronul îngerilor cu boema
> și umbra voastră cu a Florentinului
> Și aruncați, Poete, asupra acestor Oarecare
> lapidara splendoare.
>
> *(Oare...)*

Întîlnim și la Botta logoreea ce modelează textul laforguian în poemul *Spectacol*, alegorie hilară, mizînd pe un soi de marchetărie bufonă. Abstracțiile sînt animate și antropomorfizate pentru a defila asemeni spectatorilor, lăsîndu-se inventariați cu un ochi ironic, și cabotin ce-și desfășoară considerațiile de o exuberanță patetic-barocă. Versurile mizează pe o luciditate admonestînd, mare amatoare de cleveteală, de ceea ce latinii numeau *obiurgatio*, mustrare, reproș:

Scanned with OKEN Scanner

Elita luase loc la parter
și prostii sus, aproape de cer.
În lojă stătea o *întîmplare cam abătută*
și un *năpraznic destin* în mare ținută.
Un *dezastru* tare cît zece
tot spera că totul va trece.
Un *naufragiu* dormita în fotoliu
înfășurat în lințoliu
O *răceală*
vagabonda prin sală.
O *inocență*
strălucea printr-o totală absență
Piesa era o *răfuială*
între virtute și greșeală.
Scena era un sanctuar
prin care adevărul trecea foarte rar.
Actorii își îndrugau rolul
dar, încet, îi înghițea nămolul;
în pauze, tăcute aplauze,
la finale, tăcute urale.
Și cînd căzu cortina
toți se-ntrebau cine poartă vina
și cine-i *autorul*
care-*a făptuit omorul*, (s.n.)
în cinci acte, cu sete,
ca o crimă pe-ndelete.
Atunci apăru la rampă Ariel
și jerbe de flăcări și anemone
pentru mult prea onorabilii «dramatis personae».
Și această ficțiune, în tuș, în cărbune,
și spectacolul amuzant
au dispărut în neant.

(Spectacol)

Jules Laforgue[7] n-a publicat în timpul vieții sale decît două volume *Les Complaintes* (1885) și *l'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886). Un volum postum, *Derniers vers* (1890), conține *Des fleurs de bonne volonté*, *Le Concile féerique*. *Les Moralités légendaires* (1887) sînt alcătuite din șase povești filosofice *(Le Miracle des Roses, Hamlet, Lohengrin, Persée et Andromède, Salomé* și *Pan et La Syrinx)* ce ne oferă cîteva posibile căi într-o lectură a prozelor din *Trîntorul*, mai ales pe direcția căutării unui loc privilegiat, misterios, himeric — *Terra incognita*, la Botta — și printr-o angoasă halucinatorie care trebuie să fie exorcizată. Există în ele și un decor de operă comică, un fel de „viață ritmată de Offenbach", cum observa Jean-Pierre Giusto, într-un

Scanned with OKEN Scanner

studiu consacrat *Moralităților legendare*[8]. Ruth din *Le Miracle des Roses* este o frumoasă nesupusă și încăpățînată amintindu-ne de Alma, Elsa (Eliza) sau Sofia lui Botta, de scena derizoriului și fanteziei din proze. *Hamlet*-ul lui Laforgue ne trimite la proza lui Botta *Aplauze*. E un Hamlet în haine de Arlechin, un Hamlet travestit în anecdotă. Ne interesează analiza parodiei, pusă sub auspiciile inconștientului lui Hartmann — nume citat în publicistica lui Botta — o parodie care vizează mai ales tipuri de scriitură — în cazul lui Laforgue, — Wagner, Flaubert, Mallarmé, Ovidiu, Malherbe, în cazul lui Botta — romantismul, goticul negru, expresionismul, tropismele psihologice, literatura în stil Bourget, fantasticul, realismul, avatarurile subteranei, populismul, pirandellismul, ș.a.m.d. Jocul scriiturii din *Moralitățile legendare* e un mic „semnal de alarmă" pentru cei ce nu țin seama de jocul scriiturii din prozele lui Botta, adevărat bazar de stiluri expuse „pe taraba" ironiei, pastișei, a „plagiatului" deconspirant. Plăcerea evocărilor culturale, a citatului livresc e comună la ambii scriitori. Aceste evocări culturale circumscriu un spațiu ce amestecă memorii și stiluri, motive aplatizate și găselnițe, decor în decor, ecorșeu în ecorșeu precum în acel tablou al lui Magritte, *La folie des grandeurs*[9], unde e reprezentat din „felii de sculpturi", utilizînd un crescendo al dimensionărilor, un tors într-un tors crescînd dintr-un tors, operație de imbricare și de mărire a citatelor vizuale. Există la Botta și la Jules Laforgue o insolită alianță între *spleen*, insignifianță și aer lunatec, o obsesie a inconștientului, avîndu-și obîrșia, la amîndoi, în lecturile din Hartmann. Apoi un sentiment al efemerului, un dandysm de boemă, o fantezie verbală, care creează ori repetă cuvinte, ivind sintagme bizare cărora autorul *Moralităților legendare* le spunea «telescopaje». Ironia[10] dureroasă și mușcătoare, plină de teribilisme, nu poate ascunde «l'éternel coeur pourri de tristesse», ce este organul ambilor poeți. Amîndoi au debutat sub auspiciile unui imaginar thanatic, mai realist sau expresionist la Botta, în *Strofă ultimă*, mai simbolist la Jules Laforgue ce-și tipărește, sub pseudonimul *Ouraphle*, primul său poem notoriu *La Chanson*

des Morts (datat 1878), în revista toulousană, *L'Enfer*. Poemul laforguian, dat ca un fragment din *Un Amour dans les Tombes*, își are un posibil corespondent în „cina înecaților" la care participă iubiții din *Praznic*. Somnolența emilbottiană, exacerbînd facultatea unei treziri, ne amintește o confesiune a lui Laforgue, ce-a făcut să curgă valurile de cerneală ale comentariilor psihanalitice: «Toute la litérature que je m'arracherai des entrailles pourra se résumer dans ce mot de peine d'enfant, *faire dodo* (avec la faculté de se réveiller).» Chiar la nivelul versificației se pot stabili corespondențe în acel joc al metrului regulat cu versul liber, imitînd ritmul popular din „complaintes" ori pe cel specific pentru «les orgues de Barbarie», — evocate și de Botta — instrumente ale tristeții tremurătoare și sparte (stridente) acordîndu-se, la poetul francez, cu sufletul lui «madréporique», mod de a exhiba acel *maelstrom* lăuntric. Ceea ce devine la Jules Laforgue *complaintes*, e la Botta litanie, bocet, descîntec, colind amestecat cu zicală și ghicitoare, cu acorduri de flașnetă, cu această «orgue de Barbarie» ce s-a chemat inițial «orgue de Barberi», de la numele unui fabricant din Mondena schimonosit pentru a traduce aerul barbar al unei muzici ambulante, obținută printr-o învîrtire obosită de manivelă. Nu toate poemele lui Botta pot fi așezate sub semnul acestei muzici, prezentă însă în destule „tînguiri", din versurile sale. Despre Laforgue s-a spus că este iubitul «falot» al lunii și oglinzilor. Și Botta a fost palidul trubadur credincios doamnei adorate, purtîndu-i culorile lunatece și paloarea. Gaston Bachelard spunea despre sufletul lui Laforgue că este profund acvatic. Există și la Botta o asemenea proiecție acvatică a eului și neliniștilor sale, de n-ar fi decît poemele despre înecați din *Întunecatul April*, obsesia înecatului din *Un timp mai prielnic* și din proza *Rondul de noapte* ori declarația din anul 1935 pentru ancheta din *Facla*: „Ei, literaturii, nu-i dedic decît orele negre, orele absurde, acelea în care, de-aș fi sincer cu mine însumi, ar trebui să mă înec."[11] Hamlet, ca alter-ego al lui Laforgue, relevat în *Moralités légendaires*, l-am regăsit la Botta nu doar în „hamletismul sistematic, la care

Scanned with OKEN Scanner

s-a referit Călinescu. În poemul *Un domn bine*, acest alter-ego e un amestec făcut din „nectarul plictiselii", ameţeala subtilă şi lină ce despoaie lucrurile, dintr-un obraz fixîndu-şi monoclul în arcada golaşă, ca acela din autoportretele lui Victor Brauner sau din fotografia cu monoclu a lui Tristan Tzara, dintr-un craniu ce „va semăna cu Hamlet hirsut din ploaie." Epigraful la *Salomé*, una din cele şase *moralités légendaires*, e un proverb anamit care sună în spirit emilbottian: „A te naşte este a ieşi, a muri înseamnă să intri." Şi Botta are o clară propensiune pentru meditaţiile cu substrat thanatic, alegîndu-şi şi el cîte un motto în care e evocat «le vilain métier de moribond» cu vorbele lui Heine scriindu-i lui Lamartine *(Amarnic)*. Sever cu Laforgue, René Lalou spunea că poetul îşi trage o bună parte din originalitate din felul în care „a făcut să şchioapete frumoasele versuri franceze." În cele mai dure observaţii aduse poetului român, în cursul lui Ovid Densusianu, regăsim acelaşi refuz al disonanţei [12], transformat în ideosincrazie şi intoleranţă la modernism. Sunetul tremurat şi fals, avînd farmecul trist al acestor «orgues de Barbarie», prezent şi în unele versuri scrise de Léon Paul Fargue din volumele *Poèmes* (1912), *Espaces, Epaisseurs, Vulturne* (1929), *Sous la lampe, Suite familière, Banalité* (1930), se aude în poezia lui Botta care-ar putea spune şi el despre sine «mon coeur hypertrophique» *(Complainte de l'organiste de Notre-Dame de Nice)*. Într-un poem intitulat *Soir de Carnaval*, există acelaşi mecanism al iluzionării şi intrării eului în captivitatea neliniştilor, a infinitului, prin adevăr şi iubire. Mai pozată, mai stridentă, mai retorică decît oricînd la Botta este celebra *La Chanson du petit hypertrophique* unde aflăm plăcerea incantaţiilor din refrenele cîntecelor de copii. În *Farce éphémère* [13], descoperim o sintagmă mai rară, «hosannah des splendeurs» care apare la Botta, în poemul *Înalta Clara* sub forma «desperata osannah» sau într-un poem ce se chema iniţial *Hosannah in Excelsis*, tipărit în ciclul *Poezii*, în *Universul literar*, şi reprodus în volumul *Pe-o gură de rai* cu titlul *În loc de sonet*. Viziunea pămîntului ca farsă efemeră jucată pe un atom, descinzînd din eminescienele jocuri perspec-

Scanned with OKEN Scanner

tivale ce angajau spaţiul şi timpul, primeşte în poezia lui Laforgue şi a lui Botta un aer mai pedestru, amestecînd replica unui matelot («ce gabier Corbière»), spunea Félix Fénéon) cu estetismul derizoriului. Identificarea lumii cu o chermeză, un bal, un carnaval, o „serată a păpuşilor" (în proza *Mab*), apare şi în poemul *Encore à cet astre* al lui Laforgue: „C'est vrai, la Terre n'est qu'une vaste Kermesse, / Nos hourrah de gaité / Courbent au loin les blés." [14] Lirismul livresc, practicat uneori şi de Botta, apare la Jules Laforgue mai apropiat de stilul lui Baudelaire şi de cel al „corespondenţelor" din poemul *Les Phares*. La Botta, invocarea culturii, a lui Delacroix, Whistler ori Liszt prilejuieşte adevărate anamorfoze şi redistribuiri ale Naturii vizionare. Pentru edificare, putem compara poemul *Rosace en vitrail* [15] («Oh! plus que dans les fleurs de fard de Baudelaire / Plus que dans les refrains d'automne de Chopin, / Plus qu'en un Rembrandt roux qu'un rayon jaune éclaire, / Seuls aussi bons aux spleens sont les couchants de juin») cu *Noapte din Andersen, Moartea la Whistler, Pe o gravură de Munch, Cervantes, Iberia, Concertul, Gérard de Nerval, Cu privire la tabloul lui Delacroix: „Lupta lui Iacob cu îngerul", Coleridge, Păsările de Aristofan, Primarii din Cork, Revizorul nostru* şi toate poemele preamărindu-l pe Eminescu, căruia Botta îi dedică un cult. Lirismul lui Botta e plin de referinţe culturale ce şi-au pierdut destinul propedeutic strict informaţional, intrînd în simţurile omenescului, în atributele cosmosului. Să călătoreşti cu „rimbaldesca navă", să trăieşti „ossianica noapte", să-ţi simţi propria-ţi lume „interioară ca pe o Psyhe", „duhul asfodelor / flacără din flacăra stelelor" *(Psyhé)*, să te halucineze „tristele *dramatis personae* ale visului" *(Vedere)*, „al îngerilor logos în liniştea multă" [*Nu-i ramătul pădurii ce auzim*] sau să-i regăseşti în lumea de azi pe Ofelia [*Îngerii au ars*], Cantemir *(Misail Călugărul şi Simion Dascălul)*, Hölderlin („intonînd hölderlinianul acord", *Dintr-o iarnă*), Rosinanta *(Covîrşitor)*, Euclid *(Scorbura)*, „Neptun în acvatic Olimp" *(Scrisorile)*, „Sisif al moliilor" *(Egalii cu zero)*, Zoroastru *(Ivire)*, Orfeu *(Păsările de Aristofan)*, Oedipos *(Legi riguroase)*, să vezi în iarba

unui april majestuos „simfonia de iarbă", a III-a Eroica, *(Ielele, Dînsele)*, reprezintă mai mult decît ceea ce s-a numit „fantasticul interpolărilor" la Borges de pildă, un soi de resurecție a vechii paradigme — lumea și cosmosul văzute ca o carte —, paradigmă avînd la Botta aceeași forță de potențare a tainei prin cunoaștere *(speculum in aenigmate)* și mai ales un prestigiu egal cu viziunile legate de *theatrum mundi*. Botta este în poezia lui mai puțin un actor în acest *theatrum mundi*, cît un cititor al Cărții Lumilor, al neînțelesului, scris precum în cumplita „Carte de nisip" evocată de Borges :

O, atunci
înțeleg totul
și neînțelesul
este o fereastră deschisă,
o *Carte a lumilor*
lectura mea predilectă.

(Concertul)

Sau :

«Totul a fost scris,
în cărți așternut,
această descriere».
...Și încep a scriere.

(Muza)

Laforgue, mare amator de livresc, transformă livrescul în baza unui metaforism, de regulă ironic, sarcastic, mizînd pe insolitul unor asocieri și mai ales paralele (de tip calambur), paralele ce dezvoltă o necunoaștere-cunoaștere dinamică, unde *imitația* pare să fie ceea ce nu-i decît *simulare*, (în accepția modernă de subversiune la nivelul noțiunilor de original și de copie). Real și livresc intră în poemul laforguian ca niște copii neconforme, ce trișează, înșelîndu-și cititorul, solicitat mereu de cele două texte — al Naturii și al Culturii — devenite substratul unor parodii intermitente, intranzitive, un soi de metafizică și fantastic al dublului, determinată de o criză a identității, căci stranie și derizorie se simte mereu identitatea ce are nevoie de un dublu și dezincarnată este natura ce-și face un trup din comedia și parodia culturii. Laforgue vorbește de *Noël sceptique*, despre parfumul martiriului [16] («Je suis le

C-da 217 coala 21

Scanned with OKEN Scanner

Parfum du martyre / L'Amour sans but, sans chair, l'Ardeur. / Je veux me parfumer du myrrhe / Je veux me fondre de Pudeur», *Devant la Grande Rosace)*, practică nonșalanța lui Botta fumînd o țigară («Je fume au nez des dieux de fines cigarettes», *La Cigarette* [17] dar cu cît este mai „abisală" nonșalanța lui Botta (Acum fumez, acum plagiez liniștea, / o imitație de liniște, / modelul fiind / piatra — / o liniște ideală / înrudită cu piatra" — *Concertul)*. Laforgue abordează setea de infinitul martir și extazul în teoreme [18] («Soif d'infini martyre? Extase en théorèmes» *Préludes autobiographiques)*, dar mereu livrescul are la el o încărcătură fantezist-clovnească, dovadă și acest citat pe care-l extragem dintr-o scrisoare scrisă de Jules Laforgue către sora lui, Marie : „Acum cînd sînt mai sceptic [...] și cînd îmi posed limbajul într-un mod mai minuțios, mai clovnesc, scriu mici poeme de fantezie neavînd decît un scop : să fac ceva original cu orice preț." [19] Or, se pare că tocmai această obsesie a originalității l-a transformat într-o «victimă propițiatoare» a avangardelor cărora nu le-a fost decît «ironistul de serviciu» (Claude Leroy), căci pe dosul cataloagelor de publicații suprarealiste editate de José Corti, se putea citi în 1931 : «NE LISEZ PAS Laforgue». [20] La Botta nu vom găsi nicicînd această repudiere a gravității pînă la abolirea sublimului sau a tragicului și nici această bufonadă a doliului — mai mult o poză decît o nevroză.

Umorile noilor avangarde din scrisul lui Laforgue sînt legate de micile confrerii din Cartierul Latin, botezate, precum *Corabia rataților*, cu nume ce au oroare de seriosul patetic : «Hydropathes, Hirsutes, Fumistes, Je m'en foutistes, Zutistes, Incohérents».

Accentele ironic zeflemiste traduc un nihilism caricatural, o jonglerie a negativismelor, un soi de revers al disperărilor, cărora umorul virulent le extirpă patetismul prostiei și-al suficienței. Un poet uitat, Max Nab, își dedică volumul din 1886, *Poèmes mobiles*, dragului său păianjen al celor scrise, or, și la Botta, Marele Păianjen e muza, conducătorul interimar al unor puteri abolite, ce-și are un corespondent posibil în viziunile lui Odilon Redon. René Ghill în cartea lui *La*

Scanned with OKEN Scanner

Muse à Bibi se dedă «exhortaţiilor» despre vechile poncife şi ia în răspăr mucegaiul invadînd versurile pompoase şi plictisitoare. El cere poeziei să glumească în gura mare, să lovească şi să înţepe fără milă, cîtă vreme ţine să se audă («Si tu tiens à ce qu'on t'entende») [21] Tapajul ironiei e tipic pentru poemele scrise de Botta cu o voce de frondă, exhibînd anateme şi imprecaţii, etalînd o nepăsare ce „maimuţăreşte" argoul şi platitudinea unor fraze de conversaţie familiară, pentru a domoli cutremurul lăuntric :

Dă o raită pe bulevardul aerian
între Ursa mare şi lună.
S-a încins o păruială între stele,
se bat ca maimuţele pentru o alună.

(Aşteptare)

Şi cîteva zdrenţe şi o hîrcă :
— E un viclean, un poltron, o năpîrcă.
Dar această vermină şi această fosilă ?
— E băiatul care a trăit din plictiseală, din silă.

Iubito, în muzeul subteran,
rude nu-mi aflu nici un contimporan
Buni şi răi, de-a valma, în intimitate,
aşteaptă cu braţele încrucişate.

(Intimitate)

La fel, în poemul lui Jules Laforgue *Préludes autobiographiques*, setea de infinitul martir dezvoltă un «vortex de métamorphoses»[22], declaraţii ale propriei condiţii derizorii : «Vermis sum, pulvis es» [23], în fine o turbionantă şi eternă agonie [24]. În *Complainte à Notre-Dame des Soirs* [25] sînt invocate bizarele împalidări emilbottiene, «les mots à vertiges», axiomele deduse *in articulo mortis* [26] prezente adesea şi în volumul *Întunecatul April*, în toată opera lui Botta, dealtfel :

eu compuneam sonete unde o moarte senină era evocată

(Idilă)

Ce se vede acolo ca noaptea care se naşte ?
e moartea care te scrutează şi te recunoaşte.
Ea şterge scrisul de pe frunte cu un burete
şi pleacă trîntind apoi uşile de perete.

(A fost un mister)

Scanned with OKEN Scanner

Dezinvoltura nebuloasă a visului amestecă formele :

Atît am visat, că nu mai știu
dacă moartea mea e înger sau drac
(Un cuceritor)

Poetul își declină cu nonșalanță un rol secundar de paj al neființei :

Spusu-mi-a odată moartea
că sînt cel mai nebun paj al ei
Față de cenușă, omule,
nu e un supliciu să fii holtei
(Acel «eu însumi»)

Alteori e regizorul unei scene grotești :

Mortule, să nu te răcești
și încearcă, te rog, să zîmbești
(Nirvana)

Imploră compasiune și blîndețe pentru condiția lui de Arlechin, tulburînd apele dezinvolte ale comediei dell'arte cu invazia unor răsfrîngeri funerare, unde qui-pro-quo-ul ascunde teribila identitate a morții :

Terorile mele, fiți mai blajine
cu arlechinul speriat de moarte.
Fluturați peste visarea lui ciufulită
mîinile oglinzilor alintate.
(A VII-a indulgență)

Cînd nu se lasă atras de requiemul fermecător :

simfonica moarte-n pădure mă cheamă
ci vin' odată, vin' să murim
(Oberon)

Ori mărturisește o dulce predare în reveria neființei, o scufundare în desfrîul disoluției :

Dragă mi-e libertatea
de-a visa în lan
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

ca un leneș învățăcel,
de a visa moartea, de a mi-o imagina
ca un desfriu

(Fericirile)

Trecerea în neființă e privită alteori ca o tranziție miraculoasă, dorită, ba chiar implorată :

minunăția, moartea cea grea
. . . . . .
ah, moarte, nu mă ocoli,
arată-mi-te stea

(Dă-mi freamătul)

Lirismul thanatic atinge la Botta viziuni impresionante, unice, precum „clarul de moarte" ;

e clarul de moarte ce văd...
Ah, luminosule ochi idolatru.
ah, tinerețe de-a pururea moartă,
lunateca moarte ce-mi cere la poartă

(Elegie)

Jocul, bufonada, aerul boem revin cu aceeași forță de insolitare :

aici în cafeneaua sordidă,
în cimitir.
. . . . . .
și au scris pe tăbliță de ceară :
défense de mourir !

(Priveghiul)

Poezia lui Botta transpune în registru nonșalant un soi de filosofie stoică, de acceptare a neființei, prin „învățarea" și asumarea ei în înțelepciune, într-o senină bibliotecă dedicată unui mod firesc de a privi sfîrșitul :

Voi fi tobă de carte
și atunci voi ști
secrete idiome, graiuri stranii,
atunci voi vorbi
despre morți
pre limba morților,
despre civilizația morților.

Scanned with OKEN Scanner

Zîmbești, se vede,
ai dedicat un zîmbet,
a conștiinței floare,
aproapelui tău necunoscut.
Așteaptă, așteaptă,
nu trece mult, voi vorbi.
Cu morții, despre moarte
Nu trece mult și voi fi
tobă de carte.

(Cum mortuis in lingua mortua)

dar pînă la adormire,
pînă la desăvîrșirea de moarte,
mai va.

(Unii și alții)

Trecerea se petrece uneori în stare hipnotică :

intrăm în morminte
hipnotizați

(Trifoiul văzut ca o tiară)

O întreagă iconografie reprezentînd moartea pe umerii muritorilor, deveniți «căluții ei de panoramă», cum le spune Emil Botta, se reflectă în aceste versuri, unde e limpede și influența basmului românesc sau a baladelor lui Heine :

Vezi ce-mi făcu dolenta moarte,
cu ce răni mă pecetlui,
ca pe nimica mă dobîndi !
Hi, căluțule, hi,
mă tot îndemna dolenta moarte
. . . . . .
Hi, căluțule, hi,
și mînă și mînă
cu noaptea-n cap,
cu inima-n dinți.
Și prin ce noroi mă rostogoli
și, ține-te rîs,
peste bot mă păli,
hi, căluțule, hi.
Asta-mi făcu dolenta moarte
și mă sminti și mă încremeni.

(Chemarea)

Viziunile eshatologice se aliază în poezia lui Botta cu simbologia oglinzii :

Scanned with OKEN Scanner

și mor mereu, repetat
în glaciale oglinzi
reflectat

(Oglinzile)

Iar alteori ne evocă ireverența limbajului oral:

Moarte ești
n-ai mai fi!

(Limpede ca lacrima)

Dialogul cu Neființa, hilar, boem, cu ranchiune de cabaret, ne amintește de acele «chants amoebées»[27], scrise de Jules Laforgue, cîntece spărgînd unitatea monologului cu o sintaxă contrapunctică, cu acele «entrelacs», țeseri și întrețeseri de linii ce se repetă, alcătuind *motive* tipice, nu doar artei arabe ori romane ci și șerpuirilor din *Art nouveau*. El dezvoltă o scriitură dialogată, prezentă în *Complainte des formalités nuptiales*, sau de cor vorbit (precum în *Complainte des voix sous le figuier bouddhique*). Conversația lirică e prezentă la ambii poeți, cu acele defazări și disonanțe ale registrelor din care nu lipsește *monologul*, așa cum a fost el practicat în saloane și cabarete, după un anume declin al teatrului. E un monolog tipic, hilar, eliberînd veselia modernă ce aliază mistificarea și gravitatea, farsa și seriosul[28], un monolog ce răsfrînge ceva din simpozionul unei cine grotești, petrecere între veseli convivi, trecîndu-și din mînă în mînă scheletul de argint, fluturat ca un *memento mori* la ospețele anticilor:

Unde-i Înger
tămîie mîncînd,
toaca bătînd
cu pumn de argint?
Unde-i Înger
să ne vadă la Cină,
în lionardesca lumină,
fără taină, fără haină,
veseli convivi,
pe săturate mîncînd,
spărgînd farfuriile
cu pumn de argint?
Unde-i Înger
să-l vadă pe Înger al Morții

Scanned with OKEN Scanner

mor, mor mormăind,
călare pe sobă,
de somn picurind,
Rivo strigînd ca beţivii,
din cînd în cînd ?
unde-i Înger al Morţii
cu ochi de erete ?
Doar n-o fi zburat
prin gura sobei,
n-o fi spart soba de faianţă,
cum spargem noi farfurii,
noi, veseli convivi ?
Unde-i înger al Morţii,
doar n-o fi zburat
prin albastra faianţă
ca din rada portului
în voia hazardului,
în albastra profundă,
în limpede veşnic
lăsînd pe lume
un pumn de argint
spărgînd farfuriile ?
Rivo !

(Rivo !)

Caracterul vorbit al poeziei lui Laforgue îşi are un complement în locvacitatea lirică a lui Emil Botta. Laforgue pozează în plus şi exagerează pe linia argoului, a legăturilor intempestive, a jocului de apocope, descărnînd vorbele de cîteva silabe ori sunete, linie altfel prezentă şi la Botta, dar mai puţin stridentă sau previzibilă. Precum în *Domnul Amărăciune* sau în Serata Păpuşilor din nuvela *Mab*, dar mai burlesc, şi în *Complainte des nostalgies préhistoriques* se poartă ceremonialul dineurilor «D'un frac deuil, avec art dîner». Delirul cuvintelor centrate pe solipsism, tergiversările, interogaţiile, apostrofele fac parte dintr-un inventar comun al uneltelor folosite întotdeauna de Laforgue, cu mai mult zgomot şi atracţie spre scamatoriile lingvistice. În *Complainte des voix sous le figuier bouddhique*, remarcăm acel lirism al vocilor — colocviul cosmic şi carnavalesc din poezia lui Emil Botta. Vocile aduse de Laforgue în *Complainte des voix...*[29] sînt «Les Communiantes, les Voluptantes, les Paranymphes, Les jeunes gens, le Figuier». Paranymfele vorbesc despre «les *concetti* du crépuscule»[30], cum Botta caută „un Alfa şi

Scanned with OKEN Scanner

Omega al mierlelor" *(Prostul)* sau „un idem în cărţile mele" *(Moderato cantabile)*, avîndu-şi un corespondent în versul laforguian «D'une fraise empessée *idem*» *(Pierrots, I)*. În *Complainte de la bonne défunte* [31], apare acea figuraţie exhibînd *mort-vivant* şi *mort-né* prezentă în opera lui Botta, atît în poezie cît şi în proza amatoare de metamorfoze şi hibridări. Există şi în poezia lui Laforgue acea figuraţie alegorică, tipică pentru *Roman de la Rose*, travestită în registru modern. Concepte, stări, scrise cu majusculă, îşi fac intrarea în poem ca nişte personaje : desperare, inocenţă, îndoială, insultă, calomnie, la Botta, Souffre-Douleurs *(Complainte de l'orgue de la barbarie)*, l'Inconnaissable, Grand Dynamique *(Au large)* «l'Ambulance / De nos croyances» şi le Grand-Pardon *(Litanies des premiers quartiers de la lune)*, «vieux Crescite et multiplicamini» *(Un mot au soleil pour commencer)*, «la secte du Blême» *(Pierrots*, I), în poemele lui Laforgue.

În jocurile verbale ireverenţioase, se amestecă sentenţe şi apoftegme, traducînd o tentaţie de a parodia formulările citabile cu ajutorul expresiilor memorabile, *à rebours*. Un vers din *Complainte des pubertés difficiles* [32], «Tout est frais dès qu'on veut comprendre la Nature», exprimă chiar modul esenţial de a se salva al artificiului, intuit şi de marii amatori de jonglerii discursive, avîndu-şi în Laforgue un adevărat poet goliard al modernismului, un soi de şef de şcoală şi mentor al scamatorismului liric, riscînd să se academizeze. O terţină precum «Vomitoire / De la Foire / c'est la mort» [33] e o maximă modernistă, cu posibil ecou în cîteva versuri scrise de Emil Botta, ca maxime despre moarte, făcîndu-i cu ochiul şi ricanînd, în plin exerciţiu de rostire memorabilă. *Complainte de la lune en Provence* [34] ne evocă stilul adoptat de Botta în poemul *Spectacol*. Fără ca astrul să-şi facă prezenţa la „spectacolul amuzant", „dispărut în neant", există acelaşi tratament teribilist al viziunilor, luna apărînd la Jules Laforgue ca o bătrînă cu vată în urechi [35]. Există apoi şi la Botta acea oră cînd îngerul se lamentează, «l'heure où se plaint l'Angélus» [36] descrisă în *Complainte des printemps* [37]. Există şi la Botta, precum la poetul tîn-

Scanned with OKEN Scanner

guirilor hipertrofice, un înger incurabil [38], *(Complainte de l'ange incurable)*, condamnat, nevindecabil, fie acesta uneori chiar îngerul exterminator. Spînzuratul ce a luat noaptea pe umeri din poemul *Jaf* va fi trăit aceleași pulsiuni suicidare, precum „dolentul vînt" al nopților [39], prolix și monocord din *Autre complainte de l'orgue de la barbarie*. Îl auzim, conform acelui fantastic al interpolărilor dezvoltat de Borges, amator de «anacronisme» și apocrife, îl auzim deci în Laforgue, uneori, pe Topîrceanu. Și aceste „ecouri" ne îndepărtează de Botta, la fel ca și ireverența din „romanțele" lui Minulescu.

Un poem care reprezintă pentru noi unul dintre cele mai seducătoare ecorșeuri-Laforgue, revelatoare pentru înțelegerea lui Emil Botta, este *Complainte de Lord Pierrot* [40], cu întreg pomelnicul de gesturi tipice pentru bufonada lirică a lui Emil Botta. Răsturnarea cu susul în jos a lucrurilor și sensurilor — acel „aici totu-i pe dos" din Cervantes, — bruscarea fadelor orizonturi, sarcasmul biciuind balul, menuetul și carnavalul condiției umane sînt condensate în cîteva versuri debutînd cu o interjecție (Hop !), specifică lumii de acrobații, interjecție ce sună pe limba lui Botta *Hop-là* (a se vedea proza cu acest titlu din *Trîntorul)* sau *Hi-hi*, murguleții mei de panoramă *(Chemarea)* : «Hop ! enlevons sur les horizons fades / Les menuets de nos pantalonnades / Tiens ! l'Univers / Est à l'envers / — Tout cela vous honore / Lord Pierrot, mais encore ?» [41]. Ușurarea discursului prin umor, transformarea sentimentelor în «logomahie» fantezist-macabră («Mon coeur est une urne où j'ai mis certains défunts» [42], și «Mon coeur est un lexique où cent littératures / Se lardent sans répit / de divines ratures» [43], «Mon coeur, plongé au Styx de nos arts danaïdes, / présente à tout baiser une armure de vide» [44], autocaracterizări din *Complainte litanie de mon sacré-coeur)*, se bazează, la Jules Laforgue și la Botta, pe un soi de pompă, de ritual al arguției, al șicanelor și «fineților», pe o dialectică a subtilităților și paradoxurilor, *argutiae*, numind la latini ciripitul, gingășia, finețea, dibăcia, îndemînarea, agerimea, arta de a face glume reușite. Or, toate aceste conotații sînt chiar atributele discursului liric „teribilist", practicat de

Scanned with OKEN Scanner

Laforgue și de Botta. Cu deosebirea că *argutia* poetului român e mai aproape de ciripit, de gingășie, în timp ce, în opera lui Laforgue, dominante sînt agerimea, îndemînarea lingvistică, o exhibare a poantelor lexicale.

Fără să-și aibă neapărat un corespondent imaginar în poezia lui Botta, mai puțin declamativă și declarativă, multe din versurile lui Jules Laforgue sînt fragmentele unui ecorșeu revelator pentru studiul unui anume «traiect nervos» al imaginarului emilbottian. Ca de pildă aceste versuri din *Complainte du sage de Paris*[45]:

> L'*Inconscient*, c'est l'*Eden-Levant*
> *que tout saigne ;*
> Si la Terre ne veut sécher, qu'elle s'y baigne !
> *Sans colère, rire, ou pathos, d'une foie pâle,*
> *Aux riches filtrations des pompes argutiales*
>
> Mais *sans rite emprunté*, car c'est bien malséant,
> *Sirote chaque jour ta tasse de néant* (s.n.)

sau trimiterea la acele «Jerbes d'ailleurs d'un défunt Moi» din *Complainte des complaintes*[46] ori invocația către soare, din poemul *Un mot au soleil*[47], pretext pentru o nouă definire a lunii, astrul de predilecție al lui Botta și Laforgue, ce scrie în *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* «Per amica silentiae lunae»:

> À qui la Lune, en son équivoque oeil-de-chat
> Est la rosace de l'Unique Cathédrale
> Sache que les Pierrots, phalènes des dolmons
> Et des nymphéas blancs des lacs où dort Gomorrhe
> Et tous les bienheureux qui pâturent l'Eden
> Toujours printanier des renoncements, t'abhorrent.

Litanies des premiers quartiers de la lune[48] («Sois l'ambulance de nos croyances»), ce ne trimit la atîtea poeme scrise de Botta, sub „religia Lunii", mai grave, mai melancolice, mai puțin cabotine. *Au large*[49], cu imaginile despre neant și necunoscut («le seul mot solvable de nos folles langues»), cărora poetul le închină «l'immortel et seul soliloque», ne sugerează indiscutabile afinități, poemele lui Laforgue părînd să fie traducerea unor sensuri înglobate în nocturnul, lunarul și abisul din volumele *Întunecatul April* sau *Pe-o gură de rai*. Grație acestui ecorșeu-Laforgue, chiar para-

Scanned with OKEN Scanner

lela Nietzsche — Emil Botta, pe ideea „declinării abisului", se nuanțează în măsura în care angoasa adîncurilor se vede tratată și în registrul lui Pierrot. Botta nu este numai cutremuratul halucinat de abis, ci și un Pierrot traversîndu-l pe coarda hilarului și funambulescului, efigie prezentă, de altfel, în *Also sprach Zarathustra*. Botta este și un atît de original Pierrot al genunii. Antidogmatica poetului român își poate descoperi corespondențe în antidogmatica lui Laforgue :

Avec tes essais de mettre en rubriques
Tes reflets perdus du Grand Dynamique
Tu fais un métier, ah ! bien sédentaire
(Au large)

Există apoi și la Botta acel dandysm al lunii mărturisit în *Pierrots* (II), unde e vorba de «Ces dandys de la Lune» [50]. Viziunile folosesc acel machiaj al abandonului (Față-Palidă, Palidă-Rază), întreg cortegiul de măști de cretă, de var), dezvăluindu-ne sub semnele unui alb funerar, agonic (v. și *Moartea lui Whistler*, albul atîtor pînze irizat de iminență și vestejire) pe acești *paria*, pe acești inocenți Pierroți :

Maquillés d'abandon
Beuglant : Ange ! tu m'as compris
À la vie, à la mort
. . . . . .
Allez, ne jetez pas la pierre
Aux blancs parias, aux pures pierrots. [51]
(Pierrots, III)

Sau :

Blancs enfants de choeur de la Lune,
Et lunologues éminents,

Ils disent d'un oeil faisandé
Les manches très sacerdotales,
Que ce bas monde de scandale
N'est qu'un des mille coups de dé. [52]

O „înțelegere lunară" («lunaire entendement» [53] în *Locutions des Pierrots*), „coșmare pline de talent", „infinituri de împrumut" («des infinis d'emprunt»), dar mai ales acest strigăt al limburilor [54], ținut pe brațe [55] cu nonșalanță («Faut pas nous mettre sur les bras / Un cri des Limbes prolifères») sînt mici fulgere imaginare din

Scanned with OKEN Scanner

Laforgue, ce ne fac să ne gîndim și altfel la lunatecul Emil Botta. Ezra Pound [56], Lautréamont și T. S. Eliot [57], invocați și în încercările de comparatism existente în exegeza emilbottiană, sînt pentru mulți comentatori termeni obligatorii în studierea ascendențelor și descendențelor din scriitura lui Jules Laforgue. Ca și Laforgue, Botta parazitează sistematic codurile verosimilului, ale lirismului, alegoriei sau proverbului practicînd și el genul *Moralităților legendare*, la care ne trimite expres poemul *Moralitățile*, unde scriitura, arta, teatralitatea existenței, jocul aparențelor și esențelor sînt văzute ca o răsturnare de brazde, ca un înfricoșător *arat*, ca o trecere din existență în non-existență, din conștiență în non-conștiență, din creat în increat :

Înfricoșate pluguri
pare că ară !
Comedienii pe un podium,
clocotind, spumegînd,
«Mireasa Fierarului» recitînd,
au uitat numele miresei fierarului.
A fost un lapsus,
o regretabilă omisiune
cu mireasa fierarului
în hohote plîngînd.
Așa trecu ea
din existență în non-existență,
din conștiență în non-conștiență,
din creat în increat.
Înfricoșate pluguri
pare că ară.

(Moralitățile)

Generalizarea principiului de secundaritate («le principe de secondarité»), semn al parodiei ce se transformă din marcă în fundament al scriiturii, poate fi urmărită nu doar la Jules Laforgue [58], ci și la Botta, unul din rarii poeți în stare să prezerve și să impună abisalitatea, metafizica și tragicul parodiei, cutremurul discursului în falset. Această renaștere a lirismului prin bufonadă, sub auspiciile unui Pierrot lunar și ale dandysmului nocturn («Encore un de mes pierrots mort ; / Mort d'un chronique orphelinisme ; / C'était un coeur plein de dandysme / Lunaire, en un drôle de corps.») din *Locu-*

Scanned with OKEN Scanner

tions de Pierrots [59], confirmă viabilitatea paralelei Laforgue-Botta.

Multe versuri din *Locutions des Pierrots* ne trimit la Botta, precum acest autoportret: «Je ne suis qu'un *viveur lunaire* [...] Retroussant d'un air de défi / Mes manches de *mandarin pâle*» (s.n.) sau «Mais où sont les Lunes d'antan? / Et que Dieu n'est-il à refaire?» [60].

În *Dialogue avant le lever de la lune*, rătăcirile sînt puse sub semnul astrului nocturn: «J'aime mieu / Donc m'en aller selon la Lune» [61]. În *Petits mystères*, luna este astrul petrecerii, al botezului și lințoliul: «Mets de la lune dans ton vin» [62] și „Lune, consomme mon baptême / Lave mes yeux de ton linceul." [63] *Nuitamment* e un portret al lunii, în care adorația nu-și refuză șicanarea:

O Lune, coule dans mes veines
Et que je me soutienne à peine.
. . . . . .
Errante Delos, nécropole,
Je veux que tu fasses école;
. . . . . .
Et tiens, adieu; je rentre en ville
Mettre en train deux ou trois idylles,
En m'annonçant par un Péan
D'épithalame à ton Néant.

Acestui discipolat al astrului palid din opera lui Jules Laforgue îi corespunde, în opera lui Botta, un întreg cortegiu de imagini, mai puțin burlesc și fantezist, alcătuind o „religie a lunii", cînd și cînd supusă ereziilor și apostaziilor, invectivei și chiar spaimei celui ce se simte țintuit de privirea Gorgonei: *Anotimp* (frunte a lucrurilor, luna mea, proră!"), *Totul în juru-mi* („Ești al nopții miez putred, / lună verzuie"), *Clipei* („al nopților sublim policandru"), *Măiastra* („brățară de lună au cuprins mijlocul / seninei Măiastre, lujerul de floare"), *Seraphita* („Lună, Fortună! Tu, călătoare"), *Solilocviu* („Iubirea-n cer cu luna se certa [...] / O masca ei cumplită de Gorgonă / și părul auriu care cădea, / un fum, un foc, dintr-o lunară zonă"), *Elegie* („lunateca moarte ce-mi cere la poartă"), *Dulciule, ascunsule* („Ah, se scutur tineri anii mei, / în bălțoaca lunei, palidei. /

Mistuie-mă cu sărut sălciu, / altissimă lună! Fă să nu mai fiu!"). Versurile trec de la ardoare la neliniște, de la sublimul priveliștii la extazul lăuntric, de la sentimentul de securitate la angoasă, *Neființei* („am întrebat steaua și vrăjitoarea lună am întrebat"). Așa sînt construite poemele *Ca frunza* („În raiuri nalte, sub arcul porumbeilor, / s-au întîlnit Endymion cu Luna"), *Dintr-o iarnă* („scheletica lună pe cer a lucit, / a tins către mine un braț prăpădit"), *Cavalerul cu melc de aur* („Eram lunarul cavaler / mai lunar decît luna din cer"), *În munți* („Se făcea că intrasem ca iarba în secera lunei, / se făcea că murisem din cauza lunei / de inimă rea."), *Aură* („Singură, singurătatea îmi spune că luna se învață ca o rugăciune, / că-s palorile ei din lunar tezaur, / aceste medalii aruncate-n vitralii"). Aceste imagini alcătuiesc o heraldică proprie, avînd ca „herb" astrul nocturn, însemn al *Cavalerului cu melcul de aur*. *Transilvania, 1940* („E luna flămînzilor, e luna cîinilor, / e boierița ce împarte colaci de cenușă / românilor"), *Lucifer* („cu imaginea eretică a lunei aproape, / viețuiesc, rătăcesc"), *Laude* („tu, lună, icoana sfînta mea ești! / Adorările mele te urmează / în exiluri cerești!"), *Intermezzo* („Văzui astă-noapte o față de cridă, / și-n fereastră o neagră aspidă / și o mie de boturi căscate. / — Luna, era luna, bărbate"), *Din nefericire* („și note nebune, / accente nebune, / lunei vor spune / cît o iubim!"), *Ochiul de aur* („Mă privea, mă îngheța / ochiul de aur, basiliscul nopții") dau și o coloratură socială divinului astru, reprezentat uneori grotesc, sub forma himerelor și coșmarelor. *Noapte-minune* („De lună deplîns, căutam / izvorul iluminatului sînge, / al acelui ce curge prin vinele Nezămislitului și Neadevărului"), *Cele nouă surori* („Ce-ți făcu, Lună, junimea de ramuri / ca, prin țepile tale reci, s-o petreci?"), *Cugete rele* („Și lunei din cer i-aș lua / cadavericul chip"), *Noapte de Andersen* („pierdută în clarul letheic de lună"), *Adorația Lunei* (citabilă în întregime și trimițîndu-ne la poemul lui Baudelaire, *Les bienfaits de la lune*), *Nenumăratii* („m-am abătut de la religia lunei"), dezvoltă un adevărat scenariu de ipostazieri, luna suferind ca și eul în *Elogiul ipocriziei* o multiplicare

Scanned with OKEN Scanner

nesfîrșită, o remarcabilă polinimie: *Pămînt* („Suie, coboară colina, un triumvirat: Luna, Valahul și Zeul"), *Lucrarea ta...* („Lucrarea ta, Noapte, se numește confuzie; / fost-a luna, oare? Poate că nu, / ci tu, Iubire, poate că tu"), *Amintirea fratelui meu, Trecut* („Tăcem în cor / de codru înveliți, / cu luna clară / față ne spoim. / Foarte bogați / deși săraci lipiți"), *La cortul nopții* („Și ce noapte în cap, / ce marmoră neagră! Cum își fac de cap / și stele și lună! Și ce păruială / și cum se mai bat!"). Acestui poliptic lunar nu-i lipsesc perspectiva luxurii și a cochetăriei, umbra singurătății și miraculosul: *Plaje* („ca recele, rotundul astru influent"), *Figură* („Cine a cunoscut astrul în luxurii și depravare"), *La o anumită oră* („Și luna pudrată care a coborît din caretă"), *Surpriză* („Tu, lună, a cerbilor, a singuratecilor mumă"), *[Cerul pletos asupra-mi se scutură]* („E Salamandra cu părul albastru, e luna / ce s-a dus să se scalde-n havuz"). Există și un paroxism al invectivei, cînd în plină adorație e slobozită injuria. Prezența astrului e socotită periculoasă, luciferică, provocatoare de naufragii, de îndoială, cînd nu e un obiect umil, derizoriu („un opaiț"). Oricum, e interesantă identificarea călătoriei, în sine, a lăuntricului abisal, dăruit suferinței, cu ascensiunea pe trepte de lună, mod de a sugera partea nocturnă a psihicului, lunarul și lunatecul lăuntric: *Jurnalul unei dezamăgiri* („Pe cît pot mă feresc de lună, cînd ea mă vede, știu, nu-i a bună! / Ah, lună, tu cățea bătrînă, / Unda mi-o îneci în fîntînă!"), *[Suferința mi-a pus]* („Suferința mi-a dat / sărutarea-i nebună, / la ceruri să urc / pe trepte de lună."), *Vedere* („luna păstorița ce muri în floare") *Isaia XIX, 20* („Cap de Aur, Lună, dă tu somnul cercului, somnul inelului / celui ce fuge de sabia furiei Mielului"), *Chipul transfigurat al actriței* („Vezi umbre de lună cum trec / peste ale mării tonuri și miragii... / Doamne, atunci se petrec / secretele tale naufragii."), *Primarii din Cork* („solia solară, lunară, / nici eu nu mai știu"), *De consolatione* („un opaiț, luna.").

La Jules Laforgue, luna e asociată adesea cu *spleen*-ul, fiind, precum la Botta, corespondentul cosmic al trăirilor negative: «Ah, ce soir, j'ai la coeur mal, le

coeur à la Lune.»[64]. *(Etats)*. În poemul *La lune est stérile*, astrul e numit «léger manuel d'instincts»[65]. Ca și la Botta, imaginarul dezvoltă nobile și emoționante divagații sub semnul și în cinstea lunii. În poemul lui Jules Laforgue, *Nobles et touchantes divagations sous la lune*[66], există un remarcabil elogiu adus Verbului, pentru fericitele lui oglinzi și transcrieri ale infinitului, pentru specularitatea dezlănțuită pe care i-o oferă sufletului, pentru puterea de a reflecta polifonia ființei, ba chiar mai mult, acel *et caetera* al deschiderii și sugestiilor nesfîrșite («le miroir de mes *et caetera*»):

> Croient-ils à des miroirs plus heureux que la Verbe,
> Et se tuent ? Infini, montre un peu tes papiers !
> Oh ! l'Eden immédiat des braves empirismes !
> Croyant comme un beau chat me chère petite âme,
> N'arriver qu'ivre-mort de Moi-même à la mort !

In *Litanie des derniers quartiers de la Lune*[67], un întreg imaginar ludic și livresc relevă preeminența astrului nocturn în opera lui Jules Laforgue: «Eucharistie / De l'Arcadie, // Qui fait de l'oeil / Au coeurs en deuil, / Vortex-nombril / De Tout-Nihil, / Miroir et Bible / Des Impassibles, / Hôtel garni / De l'infini / Sphinx et joconde / Des défunts mondes. / O chanâan / Du bon Néant, / Néant la Mecque / Des bibliothèques / Léthé, Lotos / *Exaudi nos !*». Există la Jules Laforgue și la Emil Botta, de asemenea, în spatele imaginarului centrat pe o anume paradigmă, a lunii, în cazul de față, un *etern qui-pro-quo*, un amestec în doze mai mici sau mai mari de *parodia sacra* și adorație. La Jules Laforgue primează ceea ce el numește în *Cythère* «le Tatonage des concettis»[68]. Motto-urile din *Hamlet*, ce însoțesc poemele din *Des fleurs de bonne volonté*, reconfirmă „hamletismul" celor doi scriitori, mai „sistematic" în cazul lui Jules Laforgue, obsedat realmente de personajul shakespearian pînă și la nivelul scriiturii ce desfășoară un mozaic al alternativelor, un adevărat hamletism verbal, fiecare cuvînt avînd tendința de a fi și a nu fi el, grație interpolărilor de sunete, jocurilor lingvistice și acestui irepresibil „tatuaj de concetti". Oricum, cei doi scriitori sînt bîntuiți de obsesia lui Hamlet, traducîndu-se la Botta și în dorința de a interpreta acest

C-da 217 coala 22

Scanned with OKEN Scanner

rol ce i se cuvenea. (Dovadă și certitudinea lui Eugen Jebeleanu, ce vedea în Botta pe singurul posibil „interpret ideal" al prințului danez.) Pe cei doi poeți îi leagă afinități destul de complexe, de n-ar fi decît aerul de copii teribili, tratînd cu ireverență un orizont ce se întinde de la romanesc pînă la absolut [69]. Arabescurile din suferință, invocate într-un poem laforguian, *Arabesques de malheur*, feericul dialogat, lirismul invadat de *dramatis personae*, transformarea viziunilor în saturnalii [70], scuzele și acuzele macabre [71], joaca de-a liberul arbitru sînt comune ambilor poeți. Există la Botta și la Jules Laforgue acel *spleen cosmic*, care pe autorul *Complaintes*-lor l-a obsedat, dovadă că, într-o primă gestație, vroia să le intituleze chiar *Les Spleens cosmiques*, după cum mărturisește într-o scrisoare către Ch. Henry [72].

Plonjarea în apele visului, pe care-o suportă imaginarul ambilor poeți, ce refuză descrierea exactă (să recitim poemul lui Botta *Este descripția...)*, e legată la amîndoi și de un soi de distincție a rostirii, ocolind naturalismele. O scrisoare a lui Jules Laforgue către sora lui, Marie, ni se pare edificatoare nu doar pentru autorul *Complaintes*-lor, ci și pentru Emil Botta, arborînd în poezie grația și distincția unei garoafe, dac-ar fi să parafrazăm jocul laforguian *oeil-oeillet :* „Regret, aici, un lucru, scria Laforgue, — anumite versuri naturaliste care-au scăpat, și necesare. [...] Viața este grosieră, e adevărat, dar pentru numele lui Dumnezeu ! cînd e vorba de poezie, să fim distinși ca niște garoafe : să spunem totul, totul (ceea ce sînt într-adevăr murdăriile vieții ce trebuie să așeze o melancolie umoristă în versurile noastre) dar să spunem lucrurile într-un mod rafinat. O poezie nu trebuie să fie o descriere exactă (ca o pagină de roman), ci înecată de vis." [73]

Botta nu a fost însă fascinat de îndrăznelile lexicale și de crearea unui vocabular propriu, în accepția pe care i-o dădeau decadenții. Îndrăznelile lui privesc mai ales viziunea. Acel fascinant și cutremurător *glissando* imaginar, puterea de a face epithalam și litanie la modul ironic, vocația hibridărilor și a *parodiei sacre* în sensul în care un cuvînt înnobilat de lirism și aparți-

Scanned with OKEN Scanner

nînd sublimului poate fi dăruit unui registru compozit sau umil. Baudelaire înnobilase francezul *Paranymphes* (numindu-l pe prietenul miresei sau al mirelui, care-i conduc pe aceştia la ceremonia căsătoriei). L-a folosit în poezia *Les Épaves*. Laforgue îl supune deja grotescului şi anamorfozei şi scrie un poem intitulat *Le Monstre ou le Paranymphe d'une nymphe macabre*. Botta va provoca numeroase asemenea distorsionări şi glisări de registre, dacă n-ar fi decît vecinătatea morţiu-moarte-mărţişor sau poemul *Doamnă cu toporaş*, sugerîndu-ne simultan frageda floare şi unealta asasină.

Botta nu are, spre deosebire de Laforgue, acest *parti-pris* al înnoirilor continue. Poezia lui a fost şi mai este derutantă, pentru că e greu s-o subordonezi unei etichete şi mai ales unui orizont de acceptabilitate minat de intransigenţe puriste. Multiplicitatea căilor poetice, desfăşurînd un sincretism al vocilor, iar nu paralelismul lor, creează acea dificultate a relevării unui principiu unic ce-ar prezida viziunea.

Ochiul-garoafă la care ne trimite Laforgue, mai mult în sensul unei distincţii şi ceremonii a rafinamentului, e la Botta o înflorescenţă a ochiului, o deschidere a privirii asemeni petalelor unei flori îndreptate în acelaşi timp spre toate punctele cardinale ale poeziei, pe care interpretul se vede obligat să le smulgă rînd pe rînd, desfigurîndu-i plenitudinea şi această libertate şi independenţă de sine, împlinind un miracol al naturii, o armonie ivită din împlîntări, doar aparent singuratece. Botta îşi vede poemul cu un ochi de garoafă, cu un ochi făcut dintr-o mulţime de irişi, independenţi doar prin „smulgerea" rînd pe rînd a unei ecloziuni naturale. Ochiul lui e natură, iar nu floare artificială a lirismului. Obsesia vegetalului ce-i străbate poezia vine dintr-o intuiţie fundamentală, care l-a determinat şi pe Baudelaire să renunţe la titlul de *Limbes* în favoarea celui de *Fleurs du mal*. Flori ale răului, ale graţiei, flori scoase de iluzionist printr-o inefabilă scamatorie, poemele lui reabilitează o natură a lirismului ce sparge carapacea unui mugure liniştitor pentru a elibera o ecloziune ce-şi conţine în egală măsură vitalitatea şi alarmanta disoluţie, strălucitoarea şi umila efemeritate. Stilul (stilu-

Scanned with OKEN Scanner

rile) la Botta sînt asemenea apariţii proaspete ce-şi grăbesc, prin distanţă şi luciditate, dispariţia, amestec de strălucire închizînd paloarea, veştejirea, uscăciunea. Puţini poeţi au curajul unei asemenea alegeri dureroase şi trufaşe pentru o scriitură insolită, făcută din înflorirea şi fanarea aceluiaşi stil.

La Botta se naşte sărbătoarea în alaiul de măşti. Laforgue, scufundat în contemplarea de sine a scriiturii, în acest narcisism lexicografic, în bulimia neologismului ironic şi fantezist, trăieşte o suficienţă a costumului şi qui-pro-quo-ului ce împiedică configurarea spaţiului carnavalesc. Inteligent, alert, el n-are acea putere de exorcizare a melosului şi nu e un Orfeu peste toate sălbăticiunile şi sălbăticirile (altfel intelectualiste) ale cuvintelor. E doar un «Orphéon massacreur», un cheltuitor de artificii, un îmblînzitor şi fascinator ce nu-şi poate depăşi condiţia de Pierrot. Tristeţea lui ne amuză şi tînguirile lui nu trezesc decît entuziasmul în faţa inteligenţei. Ne fascinează ca prestidigitator. Melosul lui e doar un număr iluzionist, căci instrumentul ce-ar trebui să cînte e pianul jupuit din tabloul lui Dali, ingenioasă, abstruză şi insolită prezenţă a unei absenţe, în care intimitatea cu tragicul şi cu threnosul e doar gestul abolirii acestora, printr-o smulgere a epidermei limbajului. Nu mai vedem decît scriitura ingenios botită, pliurile imprevizibile ale unei originalităţi epidermice. Dacă la Botta poezia, ca joncţiune a identităţii cu alteritatea, mai poate proclama deviza lui Rimbaud, *Je est un Autre*, la Jules Laforgue această întîlnire, graţie consumării ei la suprafaţă şi nu în adîncurile viziunii, se poate traduce în *Je est personne*, cum observa Jean Pierre Richard [74]. Chiar limba atît de dezinvoltă are spontaneitatea vertiginoasă şi germinală a efemerului: «Pastel défunct! Fondant sur une langue! Mort / Mourante Ivre morte». Oricum, Laforgue şi Botta au în comun o sensibilitate dramatică, histrionică, «histrionic sensibility», cum o numea Francis Fergusson [75], iar partea de bravadă şi bufondă trebuie văzută şi ca o mască, făcută să nu arate durerea, tragedia lui Hamlet travestit în Pierrot ori suavitatea şi angelismul în straiele Arlechinului.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] Léon Paul Fargue, *Jules Laforgue*, în *Reporter*, anul III, nr. 71, 23 mai 1935, p. 4.

[2] G. Călinescu, *Emil Botta : Întunecatul April*, în *Adevărul literar și artistic*, seria a III-a anul XVIII, nr. 864, 27 iunie 1937, p. 15, V. volumul *Ulysse*, E.P.L. 1967, p. 340—344.

[3] Léon Paul Fargue, *art. cit.*, în *Reporter*, anul III, nr. 71, 23 mai 1935, p. 4.

[4] *Idem, ibidem*, p. 4.

[5] Félix Fénéon citat în Jéan Louis Debauve, *Laforgue en son temps*. Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1972.

[6] Jules Laforgue, *Lettres à un ami*, ed. Jean-Aubry, Mercure de France, p. 100 : „M-am reambalat pentru versuri : imaginează-ți că vreau să se tipărească (imprime) în vara asta, ceva asemănător cu o *contribuție* (Beiträge) la cultul lunii, mai multe piesulițe către Lună, un decameron de Pierroți [...]".

[7] Citatele din Jules Laforgue sînt extrase din volumul Jules Laforgue, *Les Complaintes, L'Imitation de Notre-Dame La Lune. Derniers vers*, Texte établi et présenté, Introduction par Claude Pichois, Librairie Armand Colin, Paris, 1959, Bibliothèque de Cluny.

[8] Jean-Pierre Giusto, *Les moralités légendaires de J. Laforgue*, L'écriture innocentée, in *Revue des sciences humaines*, Lille III, numéro consacré à Jules Laforgue, 1980—2, nr. 178, Université de Lille III, p. 39.

[9] Bernard Noël, *Magritte ed. cit.*, p. 55.

[10] Ramsey Warren, *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance*, New York, Oxford University Press, 1953.

[11] *Emil Botta scrie ca să realizeze un paradox*, în Emil Botta. *Scrieri 3, ed. cit.*, p. 283.

[12] O. Densusianu, *Evoluția estetică a limbei române*, V, Epoca contemporană, 1937—1938, Universitatea din București, Facultatea de Filosofie și Litere, curs, p. 9, 10, 16, 18.

[13] Jules Laforgue, *ed. cit.*, p. 19.

[14] *Idem, ibidem*, p. 21.

[15] *Idem, ibidem*, p. 31—33.

[16] *Idem, ibidem*, p. 48—49.

[17] *Idem, ibidem*, p. 56.

[18] *Idem, ibidem*, p. 61—66.

[19] Jules Laforgue, *Oeuvres complètes*, tome V, Mercure de France, 1925, p. 20—21. Scrisoare din mai 1883.

[20] Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, Ed. du Seuil, 1948.

[21] Rene Ghill, *La Muse à Bibi*, Paris, p. V.

[22] Jules Laforgue, *Préludes autobiographique*, în *ed. cit.*, p. 62.

[23] *Idem, ibidem*, p. 65.

[24] *Idem, ibidem*, p. 66.

[25] *Idem, ibidem*, p. 70—71.

[26] *Idem, ibidem*, p. 70.

[27] Daniel Grojnowski, *Poétique des Complaintes*, în *Revue des sciences humaines*, Lille III, nr. 178, 1980—2, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

[28] Coquelin Cadet, *Le monologue moderne*, Ollendorf, 1881, p. 12 și 21 și Coquelin Cadet et Coquelin ainé, *L'art de dire le monologue*, Ollendorf, 1884.

[29] Jules Laforgue, *ed. cit.*, p. 72—77.

[30] *Idem, ibidem*, p. 73.

[31] *Idem, ibidem*, p. 84—85. La p. 84: Elle, loyale rêve mort-né.

[32] *Idem, ibidem*, p. 96—97.

[33] *Idem, ibidem*, p. 99.

[34] *Idem, ibidem*, p. 102—103.

[35] *Idem, ibidem*, p. 102—103.

[36] *Idem, ibidem*, p. 105.

[37] *Idem, ibidem*, p. 104—106.

[38] *Idem, ibidem*, p. 110—112.

[39] *Idem, ibidem*, p. 115.

[40] *Idem, ibidem*, p. 132—135.

[41] *Idem, ibidem*, p. 133.

[42] *Idem, ibidem*, p. 186—187.

[43] *Idem, ibidem*, p. 186.

[44] *Idem, ibidem*, p. 186.

[45] *Idem, ibidem*, p. 197—198.

[46] *Idem, ibidem*, p. 200—201.

[47] *Idem, ibidem*, p. 207—209.

[48] *Idem, ibidem*, p. 210—211.

[49] *Idem, ibidem*, p. 212.

[50] *Idem, ibidem*, p. 224.

[51] *Idem, ibidem*, p. 226.

[52] *Idem, ibidem*, p. 227—228.

[53] *Idem, ibidem*, p. 233.

[54] *Idem, ibidem*, p. 235.

[55] *Idem, ibidem*, p. 236.

[56] Jules Laforgue, *ed. cit.*, Claude Pichois, v. *Introduction* de Claude Pichois: „Ce-ar fi fost Ezra Pound fără Laforgue și mai ales T.S. Eliot?" („Que serait Ezra Pound sans Laforgue et sûrtout T.S. Eliot?").

[57] Eduard J.H. Greene, *Jules Laforgue et T.S. Eliot*, *Revue de Littérature comparée*, (XII, 3) juillet-septembre 1948, p. 363—397. Au apărut numeroase studii despre *Lautréamont și Laforgue*, *Laforgue și Baudelaire*, despre *Wallace Stevens, Laforgue și Baudelaire*.

[58] Daniel Grojnowski, *Moralité lègendaire*, în *Critique*, nr. 368, p. 63—71.

[59] Jules Laforgue, *ed. cit.*, p. 243.

[60] *Idem, ibidem*, p. 247.

[61] *Idem, ibidem*, p. 249.

[62] *Idem, ibidem*, p. 252.

[63] *Idem, ibidem*, p. 253.

[64] *Idem, ibidem*, p. 256—257.

[65] *Idem, ibidem*, p. 258—261.

[66] *Idem, ibidem*, p. 266—268.

[67] *Idem, ibidem*, p. 272—273.

[68] *Idem, ibidem*, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

[69] Jules Laforgue, *Petites misères d'hiver*, în *ed. cit.*, vol. II, p. 59—60. V. și versurile: «Avec des moues d'enfant goulu / Du romanesque à l'absolu.»

[70] Jules Laforgue, *ed. cit.*, II, p. 129, V. versul: «oh! Quelle nuit d'etoiles! Quelles saturnales!»

[71] *Idem*, *ibidem*, p. 203—204.

[72] Jules Laforgue, *Oeuvres complètes*, tome IV, Mercure de France, 1925. V. scrisoarea către Ch. Henry, din mai 1882, p. 163—164.

[73] Jules Laforgue, *Oeuvres complètes*, vol. II, din scrisoarea către Marie, datată «Bade, lundi» (juin, 1884), p. 227.

[74] Jean Pierre Richard, *Donc je m'en vais*, în *Revue des sciences humaines*, nr. 178, 1980—2, p. 59.

[75] Francis Fergusson, *The Idea of a Theater*, Princeton University Press, 1949, p. 10—11.

„STATUIA IRONICĂ"

La 19 ani, Emil Botta scrie despre Cocteau[1], referindu-se la filmul acestuia *Le sang d'un poète*, turnat în 1929, pentru vicontele de Noailles și realizat din perspectiva certitudinii că cinematograful e „unul din mijloacele de *a exprima personajul necunoscut care ne locuiește*" (s. n.). „Sîntem locuiți de o noapte cu mult mai inteligentă decît noi. Eu trebuie să fiu servitorul acestei forțe care nu ține de *inspirație*, ci de *expirație*, care iese din infinitul nocturn pe care-l purtăm în noi. [...] Rolul poetului este să-și pună gîndirea în act. Imaginați-vă deci cît de mult ne ajută filmul, el care ne permite să arătăm lucrurile intime." Importantă este afirmația lui Botta, potrivit căreia ne aflăm în fața unui nou gen de film documentar: „Jean Cocteau cutreieră însă, împreună cu noi, peisajele translucide ale visului și ale morții. Viziunea unei lumi stranii și ascunse, asemeni izvoarelor aurifere din miezul pămîntului."[2] Tot în anul 1930, Botta se mai referă la concepția lui Jean Cocteau din *La pensée par image*, unde sînt preconizate scenariile gîndite exclusiv pentru cinematograf[3]. Într-un eseu scris mai tîrziu, *Un teatru al cîinilor*[4], Botta pune pe seama lui Cocteau paradoxala sentință: „Într-un teatru al

Scanned with OKEN Scanner

cîinilor, cortina se ridică asupra unui os", aserțiune ce va fi ulterior atribuită lui Apollinaire, într-un interviu tipărit în revista *Luceafărul*[5]. Botta a cunoscut în mod evident opera lui Cocteau. Dar paralela ce se deschide prin această nouă lectură de ecorșeuri pornește de la premisa existenței unor afinități substanțiale în gîndirea artistică a celor doi scriitori, deși *disimilaritatea* (nonasemănarea) *talentelor* și *individualitatea radicală* ce-i caracterizează sînt indiscutabile. Atitudinea noastră față de operele pe care le vom citi, cu o „vicleană" strategie a similitudinilor neasemănătoare sau doar aparente, e un posibil ecou al metodei lui Georges Poulet, practicată asupra lui Baudelaire și Rimbaud în volumul *La poésie éclatée*[6]. Situarea lecturii în interiorul operei și prezentarea lumii acesteia ca totalmente incompatibilă cu oricare alta sînt atitudini tipice pentru comentariile lui Georges Poulet, influențînd chiar spațiul comparatismelor și-al analogiei. Strategia subminării analogiei prin asemenea apropieri de universuri radical incompatibile e explicată astfel de Georges Poulet: „Dacă treci brusc de la un anume autor la un oarecare altul, universul mental pe care-l prezintă primul se prăbușește, lăsînd locul unui univers în întregime diferit, de neconciliat cu acela de care este apropiat. Astfel, de la Baudelaire la Rimbaud, există ceea ce se poate numi o explozie (o ruptură), «un éclatement de la poésie»."[7] A recunoaște ruptura, falia ce există între două universuri artistice supuse comparatismului e modul cel mai seducător de a practica analogia, amendată, penalizată prin chiar actul ce-o instituie ca afinitate, asemănare, apropiere, corespondență, înrudire, similaritate, similitudine. A vorbi despre *ruptură în apropiere* și *neasemănător* în *asemănare*, despre *necorespunzător* în *corespondență* și *incompatibilitate în înrudire*, despre *diferit în similaritate* și despre *neegal și altfel în proporție și similitudine* nu înseamnă decît un mod de a proclama (și ironiza indirect) servituțile analogiei în artă, unde unicitatea refuză uniformitatea (uniformizarea), iar egalitatea valorilor nu suportă substituirea sau „trocul" în cultură.

Scanned with OKEN Scanner

îi vom compara pe Cocteau și pe Botta, cu acest *parti pris* al incompatibilităților ce sînt puse în paranteză, cîtă vreme analogia beneficiază de o expansiune mai mult decît periculoasă pentru credibilitatea și creditarea propriului demers.

* * *

Thomas l'Imposteur [8] deține în opera lui Cocteau rolul personajului paradigmatic. Gide, care iubea enorm această carte pentru că ea intra în a sa „mitologie a mincinoșilor", spunea à propos de Thomas că „e copilul care din pricină că s-a jucat de-a calul devine cal". *Thomas l'Imposteur* își are un corespondent în Joseph Turmel, eroul cu multiple identități din *Elogiul ipocriziei* [9] și bufonul contrariindu-l pe Johannes de Silentius, personajul din *Alegoria* ce însoțește volumul de desene *Balamuc Palace Hotel* [10]. Seria afinităților poate fi completată printr-o lectură a prozelor din *Trîntorul*, din perspectiva unui «ecorșeu» Jean Cocteau, practicat pe semnificațiile dezvoltate în *Thomas l'Imposteur*. Poezia lui Botta, cu întreaga ei cohortă de măști și pseudonime ale eului liric, ne oferă numeroase puncte de sprijin reale în dezvoltarea acestui scenariu de afinități. Să decupăm mai întîi cîteva fragmente din *ecorșeul* Cocteau. „Guillaume, în ciuda numelui său de incredul, era un impostor" [11], (idee dezvoltată și de poetul român în *Toma Necredinciosul*). Sau: „Găsind în minciună o anticameră a aventurilor" [12], așa cum se întîmplă în poemele lui Botta, *Satiră duhului meu*, *Fachir*, *Este descripția...*, în *Glasul Petrului Cercel*:

toate ce le-am auzit,
sunau a minciună, a fals.
— *Spune falsul,*
ar fi, la sunet, frumos. (s.n.)
— Frumos, nefrumos
eu am auzit
Glas de Petru
cum s-a jeluit.

sau în poezia *În luna lui mai*, unde luatul cu binele, cu frumosul naște gesturi mincinoase, declanșînd cutremurătoare aventuri :

— Înger, așa-zisul
de minuni făcătorul
cu binele m-a luat,
cu binișorul
și, suflînd peste mine,
m-a stins.
Apoi m-a luat
frumos, cu frumosul
și cu mine
de-a azvîrlita a dat
nemilosul.
Și înmărmurii
în păduri.

Sub protecția acestei deghizări, Thomas l'Imposteur trăiește jumătate în somn, impostura avînd funcția de a-l surclasa, iar nu declasa [13]. E un semn pozitiv. Personajul lui Cocteau, asemeni multor *eu*-uri și *alter-ego*-uri emilbottiene, înșeală fără maliție, evenimentele arătînd că el este adevăratul păcălit [14]. Așa cum pe Guillaume „o stea de minciună îl conducea drept scop" [15], tot astfel pe bufonul lui Botta (din alegoria la volumul *Balamuc Palace Hotel)* minciuna, care pare să fie adevărul gol-goluț, îl salvează de la un dezastru luat de ceilalți drept scenă benignă de teatru.

Socotit de Claude Mauriac drept cel mai frumos roman al lui Cocteau, *Thomas l'Imposteur* este istoria unei minciuni, povestea unui trișor. E vorba însă în cartea aceasta de un fel de minciună purificată, pentru că e plină de o sinceritate profundă. Cocteau îl citează în *Opium* pe Goethe, referindu-se la cuvintele pronunțate de acesta în legătură cu o gravură de Rembrandt : obții culmea adevărului cu ajutorul contrariului realității. Mistificările lui conțin, la fel ca și cele cultivate de Botta, o disperare secretă, un soi de luptă emoționantă, cumplită, cu moartea privită față în față. În *Prefață* la volumul *Rappel à l'Ordre*, e explicat cît se poate de limpede amestecul de terifiant și ciudățenie caraghioasă pe care trebuie că-l au „gesturile

Scanned with OKEN Scanner

unui om care merge (calcă) pe moarte". Mistificarea unei asemenea călătorii e angoasa întoarsă ca o mănușă în bufonadă. În *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide remarcă un lucru binevenit cînd interpretăm impostura lui Thomas sau *Elogiul ipocriziei* scris de Botta: „Adevăratul ipocrit e acela care nu-și dă seama de minciună. Acela care minte cu sinceritate." Claude Mauriac, parafrazînd acest adagiu, spune că „adevăratul Cocteau este acela care nu-și dă seama de minciună, acela care minte cu sinceritate". Efigia lui Thomas l'Imposteur pusă alături de fraza-exergă de la *Portraits-Souvenir* apărută inițial în *Opéra*: «Je suis un mensogne qui dit toujours la vérité» sînt „fișe" într-un dosar despre autenticitatea și sinceritatea, iar nu contrafacerea și artificialitatea literaturii moderne. Toate aceste fișe interesează și opera lui Emil Botta. Și Cocteau ne previne că artificialitatea personajului său era fără artificiu: ba mai mult, moartea personajului, în final, demonstrează încă o dată că ficțiunea și realitatea erau în el unul și același lucru. Acest sincretism insolit este tipic pentru multe din viziunile prezente în opera lui Emil Botta. De altfel, personajul lui Cocteau *Thomas l'Imposteur* (ca) și personajul lui Botta din alegoria la volumul *Balamuc Palace Hotel* își au un corespondent, în Peregrinos, așa cum ni-l evocă Montherlant în scrierea lui *Aux fontaines du Désir*. Montherlant e citat și de Claude Mauriac, în cartea lui despre Cocteau *(Jean Cocteau ou la vérité du mensonge)*, unde autorul lui Thomas impostorul e socotit unul din principalii responsabili ai degenerescenței unei literaturi despre care ar vrea să scrie un studiu cu titlul *La litérature avilie*. Nu sîntem de acord cu opinia lui Claude Mauriac, deși cartea lui conține analize interesante, subsumate unor judecăți de valoare negativă. Perspectiva lui Claude Mauriac este de altfel improprie, opacă la adevărul și autenticitatea unei literaturi moderne. Ne interesează însă analogia *Cocteau-Peregrinos* și mai ales dezvoltarea ei *Peregrinos-Thomas l'Imposteur*, *Peregrinos-Johannes de Silentius* din alegoria lui Botta și *Peregrinos-bufonul* din alegoria lui Botta). Lista de similitudini rămîne deschisă.

Scanned with OKEN Scanner

Din mărturia lui Lucian din Samosata, citată de Montherlant, aflăm că Peregrinos, măcinat de vanitatea celebrității, cînd imaginația lui a ajuns la capătul puterilor, n-a găsit altă modalitate să provoace admirația mulțimilor decît să se arunce pe un rug, în timpul jocurilor olimpice. Interpretarea lui Montherlant e că Peregrinos s-a omorît din disperarea de a nu fi luat în serios. El a sperat ca lumea să creadă cel puțin în moartea lui. Dar și moartea lui a fost tratată drept o farsă. Condiția de Peregrinos a poetului alimentează și devorează ceea ce lirismul modern ne-a învățat să vedem în comedia și tragedia literaturii. Botta și-a lăsat traversate viziunile de asemenea personaje înrudite cu Peregrinos, ce poate fi socotit o adevărată paradigmă, nu doar pentru condiția literaturii moderne și postmoderne, ci pentru statutul pe care-l dețin ficțiunea și autenticul într-o receptare ce suspectează ficțiunea și autenticul.

Dar să revenim la filmul lui Cocteau, *Le sang d'un poète*, care i-a relevat lui Botta calitățile de document ale unei lumi socotite îndeobște fictive. În *Prefața* scrisă în 1946 la volumul ce tipărea scenariul acestui film, Cocteau explică opțiunile sale pentru o stare de semi-somn în care-și parcurgea labirintul propriului eu, evitînd manifestările voluntare ale inconștientului. Această stare e regăsibilă la Emil Botta în imaginarul somnului, al visului și al semi-treziei, ocupînd un spațiu esențial în poeme, proză sau publicistică: „Nu mă atașam decît de relieful și detaliul imaginilor ieșind din marea noapte a corpului omenesc. Le adoptam [...] ca pe *scenele documentare* (s.n.) ale altui regn", declară Cocteau în *Prefața* la volumul *Le Sang d'un poète*. Cocteau nu a recurs în acest film nici la vise, nici la simboluri, ci a imitat mai degrabă mecanismul visului, printr-o anume relaxare a spiritului, asemănătoare somnului, lăsînd amintirile să se înnoade, să se manevreze, să „extravagheze" după cheful

Scanned with OKEN Scanner

lor. În ce privește simbolurile — repudiate și de Botta în starea lor pură, livrescă, «denotativă» să-i spunem — ele au fost substituite de acte sau de alegoria acestor acte — spectatorul putînd să le interpreteze cum îi convine. Or, și la Botta imaginarul se constituie fundamental din *acte* (acțiuni, întîmplări) și din alegoria acestor acte, acțiuni și întîmplări. Indiferența lui Cocteau, față de ceea ce lumea consideră poetic, e o atitudine ce-l caracterizează și pe Botta, interesat, precum scriitorul francez, să construiască „un vehicol pentru poezie". Îngerul negru din *Le Sang d'un poète* seamănă cu îngerul poemelor lui Emil Botta, avînd atribute pe care le regăsim în travestiurile pe care și le asumă personajelor masculine din *Trîntorul* ori siluetele stranii din fragmentele romanului *Meridian*. Referindu-se la textul proiectat al filmului, Cocteau precizează că „liber să aleagă chipurile, formele, gesturile, timbrul, actele, spațiile care-i plac, el compune cu acestea un documentar realist de evenimente ireale". Or, „un documentar realist de evenimente ireale" sînt și lirismul și proza lui Botta, dacă ne gîndim cu cîtă obstinație a refuzat scriitorul taxarea literaturii sale ca fantastică, subliniindu-i „realismul". Dedicîndu-și banda de celuloid și de alegorii memoriei lui Pisanello, Paolo Ucello, Pierro della Francesca, Andrea del Castagno, „pictori de blazoane și de enigme", Cocteau circumscrie indirect o serie de afinități plastice esențiale pentru interpretarea dinamicii imaginare emilbottiene.

* * *

Despre prim-planurile cu mîini am mai vorbit. Ele ocupă, cel puțin, într-o primă fază de creație a lui Emil Botta, un loc important. Deosebirea este esențială însă. La Cocteau, mîna de ghips, mîna mulaj, sugerează o mască aproape mortuară a membrului, sosia lui funerară, în timp ce la Botta, mîna hiperdimensionată, tinzînd spre o ecloziune vegetală ori spre o condiție fibroasă, e un organ hipertrofiat, ispitit să

Scanned with OKEN Scanner

atingă și să acopere cît mai puternic invizibilul, irealul, Himera. În volumul *Le Sang d'un poète* la care ne-am referit stă scris la pagina 27: „Autorul mascat, în afara ochilor, cu o mînă de ghips în mînă. Prim-planurile cu mîna poetului". Între poemele scrise de Botta în perioada 1932-1934, aflăm aceste prim-planuri de mîini:

degete subțiri, umede contacte
urcă fluviul pe care l-am pierdut
(Stațiune)

Mîna cînta ploile, vieți
prin spațiul cu efluvii senzuale
(Anotimp)

Cu fibroase degete ca plantele mării
țesătorii desfac cerul de foc
(Figură)

Degetele țes alene
pe spinii oaselor o piele de spumă
(Dispariție)

Degetele nopții s-au certat cu larba
unde rătăcea un duh neștiut
(Vestirea tăcută mie)

* * *

Statuia ironică din filmul lui Cocteau își are corespondent în opera lui Emil Botta, unde, adesea, obiectele de artă — statuile, coloanele, zidurile, lucrurile („lucrușorul") realității banale, — vorbesc obsedate și ele, asemeni sculpturii locvace, de posibilitatea de a se debarasa (vindeca de o rană) și mai ales de șansa de a închide gura unei răni, căci modul de a face lirismul *mai concret* constă, mai cu seamă la Botta, dar și la Cocteau, în rănirea concretului, însîngerarea, aducerea lui într-o stare paroxistică. Scena cu oglinda, intrarea poetului în oglindă (și mai ales faptul că interiorul oglinzii duce spre «hotelul Nebuniilor Dramatice») se poate institui, ea singură, în punctul de plecare al unui paralelism «sans rivages».

Scanned with OKEN Scanner

Prim-planul cu ochiul (ochii poetului) în gaura cheii ne evocă ferăstruica indiscretă prin care privește autorul în proza *Rondul de noapte*. Vocea care proclamă în *Le Sang d'un poète* „Oglinzile ar face bine să reflecteze puțin mai mult înainte să retrimită imaginile"[16] rostește, implicit, o replică emilbottiană, aflată în subtextul vizionarului centrat pe tema oglinzii și mai ales pe acțiunile ei și alegoria acestor acțiuni. Scena întîlnirii dintre îngerul-negru-ce-strălucește și copil și mai ales aceea a îngerului prezentîndu-ne mecanismul aripilor, semănînd cu sistemul nervos al unei albine, ne evocă toate acele etalări de sine prezente în „decameronul îngerilor" lui Botta. Mai mult, Cocteau ne oferă și un *Negativ al îngerului*[17] (s.n.). Colosal, etalat, strivit sub pelerina pală și întorcînd o față cu o privire de animal gata să moară. În poezia lui Emil Botta, negativul îngerului este elementul decisiv, care exclude orice subordonare a an- Mai mult, Cocteau ne oferă și un *Negativ al îngerurilor*, la Emil Botta, e mai aproape de celebrul personaj din poemul lui Cocteau *L'Ange Heurtebise* și de *îngerul exterminator* al lui Kierkegaard. El nu are legătură cu iconografia gîndiristă și nici măcar cu tablourile prerafaelite, al căror subiect e Bunavestire (*The Annunciation* de Arthur Hughes ori *Ecce Ancilla Domini* a lui Dante Gabriel Rossetti), deși există la Botta un pre-rafaelism ce-ar merita o analiză, obligată din nou să obțină *doar* ecorșeul prerafaelit, și nu reprezentări depline. Iată asemenea *negative ale îngerului* în opera lui Emil Botta :

> Și tu în mohorîta rochie de bal
> nu ești oare heruvimul travestit ?
> *(Episod)*

În volumul *Poésies* (1920), în versurile din *Mort d'un Cygne* apar asemenea îngeri confundabili cu Arlechin, cu Gilles, cu Hamlet, îngerii-bufoni ce-au invadat pictura modernă, dacă n-ar fi să ne gîndim decît la Picasso, aparițiile relevînd arlechinada angelicului și angelismul bufon. Scrie Cocteau, în *Mort d'un cygne:*

Scanned with OKEN Scanner

«Un noeud embaumé se dénoue, / Lâche ses pourpres et son miel, / Car un ange qui fait la roue / Est frappé par le feu du ciel». Sau, în *Dos de l'ange*, din același volum *Poésies* (unde aflăm îngerul cocoșat, una dintre cele mai clare dovezi ale trecerii grației în grotesc și-a extazului în exhibiție): «Une fausse rue en rêve / Et ce clairon irréel / Sont mensonge que soulève / Un ange venu du ciel. / Que ce soit songe ou pas songe, / En le voyant par dessus / On découvre le mensonge, / Car les anges sont bossus. // Du moins bossue est leur ombre / Contre le mur de ma chambre.» Îngerul exterminator, fie acesta și „îngerul păzitor", din poemul lui Cocteau *A force de plaisir*, care strică păpușile, poate fi întîlnit la Botta, multiplicat în „angelice hoarde".

— E o frumoasă moartă, o tînără moartă
din care angelice hoarde au cercat să se-nfrupte
. . . . . .
Dumnezeul răzbunării a trimis în căutarea
mea un trăsnet
și cetele îngerilor derbedei

(Aedificabo et destruam)

Dacă Botta compune „sonete unde o moarte senină era evocată *(Idilă)*, Cocteau îndeamnă, într-un vers din poemul *Les oiseaux sont en neige*: «D'un tendre madrigal compose un deuil nouveau». Puse față în față, modalități asemănătoare de a provoca insolitul imaginii dau rezultate diferite. Cocteau sună mai ușor. E mai mult calambur în poemele lui, acolo unde la Botta se impun calamitatea, catastrofa. În ambele opere întîlnim îngerii stîngaci, neajutorați, dar ceea ce la Botta se erijează în obsesie, la Cocteau rămîne la stadiul de schiță fugar conturată, sub imperiul inteligenței artistice ori al teribilismului factice. Iată-i pe îngerii neajutorați din poemul *Les Anges maladroits*: «Les anges maladroits vous imitent, pigeons. / Les anges répandus comme le pot au lait» sau pe îngerul-cornut din poemul *Plaint-Chant* (1923), semănînd cu bătrînul Moise: «Je veux tout oublier, et cet ange cornu / Comme le vieux Moïse, / Qui de moi se sa-

chant le visage inconnu / A coups de front me brise.» La Botta, ei sînt înaripații, „arătări noptoase", voci ambigue ale celestului sau demonicului, „simbole ale patimei" :

Ctitori ai veșniciei, înaripatilor
cenușa rugurilor voastre se cerne peste lume.
Doar coralii și mîinile înecaților
mai apucă toarta cerului în clocot, în spume.
(Leviathan)

arătare noptoasă ruptă din rai
(Cerb)

Nu știu, nu știu : îngeri aud
intonînd hölderlianul acord,
nu știu : satane aud —
a iernilor goarnă grozavă spre Nord
(Dintr-o iarnă)

Și lăudată fie Absența ! El,
îngerul, obsesia, nu se arată
(Lumea bună)

Olăcari am ales îngeri doi,
simbole ale patimei mele,
îngeri doi : unul cu fața de chinuri cernită,
liniștit celălalt, cătînd către stele
(Noapte-minune)

Angelomania transformată în supliciu și medievale carnagii, îngerii-sperietoare din atîtea poeme ale lui Cocteau *(Joueurs dormant à l'ombre)* și Botta, bătăile dintre muritori și îngeri, precum aceea evocată de Cocteau în *Les Alliances* («Comme l'ange et comme Jacob, / Femmes et anges se battent, / Se tirent les cheveux, les robes / A pleines mains, à quatre pattes / Batteuses d'anges, de tapis, / Prenez garde à vos alliances / Car les anges sans surveillance / Sont pis encore que des pies») sau de Botta în remarcabilul poem *Cu privire la tabloul lui Delacroix: „Lupta lui Iacob cu îngerul"* au, în spațiul imaginar, rosturi de potențare și demontare simultană a patetismului. În poemul modern, angelomania este o tehnică a subminării patetismului, de unde în poemul clasic era tocmai

C-da 217 coala 23

Scanned with OKEN Scanner

garanţia înduioşării. Întreaga vocaţie provocatoare şi demonică a viziunilor lirice moderne poate fi studiată în rostul pe care-l au înaripatele prezenţe. Îngerul pare să fi înlocuit şarpele inconografiei medievale şi renascentiste. El este rana, firul de sînge, un semn al demonismului lăuntric :

Şuviţă de sînge ce a înger aduce,
torna, torna fratre,
către mine întoarce,
faţa străluce !
S-a întors
şi demon văzui,
un cetăţean al iadului,
o, coarnele căprii
un spîn, o iudă, un iago văzui,
sărutînd ale cerului cununii,
privindu-mă rău, învăluindu-mă
cu ardoarea lui.
Suna şi pustia Hecate
şi cimbale sunau pe mări înnoptate.
O, macii haotici, frămîntători,
corole de foc agitînd,
nu erau oaspeţi de rînd,
ci apocalipticii nopţii feciori.
Veneau, veneau deşuchiaţii,
mii, armii, generaţii...
(Aduse de noapte)

Sublima misticitate a devenit „sublima ferocitate" :

Cînd, ce să vezi, o haită de îngeri,
Cu o sublimă ferocitate
ne dă tîrcoale, adulmecă,
şleahta bizarilor, haita de îngeri
(Adoraţia Lunei)

Şi tu, iubire, cortegiu de îngeri,
eşti numai plîns, eşti o rouă de plîngeri.
(Vasco)

În poemele lui Patrice de la Tour du Pin, se vorbeşte despre îngerii din cer şi de pe pămînt ca despre fiinţe de sînge şi carne. Poezia lui Rimbaud sau Verlaine e traversată de prezenţa acelui «înger pe pămînt» cum îl numeşte Jean Cocteau în *Le Secret Profession-*

Scanned with OKEN Scanner

nel (op. cit., p. 201—205). Claude Mauriac a strîns mai toate atributele acestui personaj, prezentînd astfel angelismul poeziei în *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*: „un tînăr animal strălucitor, fermecător, viguros, care trece de la vizibil la invizibil cu puternicile racursiuri ale unui plonjor, tunetul de aripi a o mie de porumbei sălbateci... Dezinteres, egoism, milă tandră, cruzime, suferință a contactelor, puritate în dezmăț, amestec al unui gust violent pentru plăcerile pămîntului și dispreț pentru ele, amoralitate naivă, nu vă înșelați: iată semnele a ceea ce noi numim angelism..." Angelismul lui Botta posedă toate aceste atribute caracteristice pentru „oricare poet adevărat, indiferent că scrie, pictează, sculptează sau cîntă" (Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 55). În *Le Secret Professionnel*, Cocteau observă că *înger* și *unghi* sînt sinonime în ebraică. Asta pentru a îndepărta orice tentație de a edulcora angelismul liric, ce-și refuză moliciunile și rotunjimile carnale rubensiene, în favoarea unor reprezentări mai degrabă gotice sau de baroc încrîncenat:

Un înger! Pe neașteptate,
furtună veni.
AFARĂ a fost aruncat ÎNĂUNTRU.
Arăta ca o fiară.
Ce departe eram
de „substanțele intelectuale",
de acel inefabil ceva
«tapie aux meilleurs de nous-mêmes»
să-l dau iar afară
a fost gîndul meu.
Dar mă făcu să înțeleg
cine era el
și ce mesagiu purta.

(La colocviul Descartes)

Îngerul proteguitor a devenit îngerul exterminator:

tu cu floare la piept,
veșted cavaler,
viclean domnișor?
Nu ești oare Îngerul
exterminator?

(Alei!)

Scanned with OKEN Scanner

Angelicul devine eminamente provocator, violent, șocant, expresie a angoasei și derizoriului și nu a grației și a salvării :

Unde-i Înger
tămîie mîncînd,
toaca bătînd
cu pumn de argint ?
Unde-i Înger
să ne vadă la Cină,
în lionardesca lumină
. . . . . .
Unde-i Înger
să-l vadă pe Înger al Morții
mor, mor mormăind
călare pe sobă
de somn picurînd,
din cînd în cînd ?
Rivo, strigînd ca bețivii
Unde-i Înger al Morții
cu ochi de erete ?

Copii teribili ai imaginației, îngerii lui Botta au violența celebrului *Ange Heurtebise*, căruia Jean Cocteau i-a dedicat un poem de o rară mînie. Ei practică mici deflagrații și atentate :

Îngerii au ars
minunatele scrisori de dragoste.
. . . . . .
Ce ați făcut, îngerime, șarlatanilor ?

(Scrisorile)

Sînt cumplitele sperietori ale regimului diurn :

De groaza îngerilor,
în somnul de plumb,
în arcanele spaimelor nesfîrșite
m-am ascuns

(Nicăieri)

Somnul rațiunii nu mai naște monștri, ci îngeri, roade ale spaimei, iar nu ale beatitudinii :

Scanned with OKEN Scanner

Spre nemernice țărmuri mă duce
astă formă ce a înger aduce.
Poate-i voia spaimei ce îngeri creează :
dar biciușca lui mi-l adeverează
. . . . . .
Și mă poartă îngerul spre lac
unde cerurile se desfac
Dincolo de morți, departe de vii,
la întrebările cenușii.

(Self-disgust)

Ca și Jean Cocteau, în poemul *L'Ange Heurtebise*, angelomania devine *angelofobie*, teamă de aventură :

de ramul rupt, desprins din cer,
se legăna îngerul aventurier

(O dragoste cum altele nu-s)

Coexistă și viziunea romantică, miraculoasă a acestui alter-ego tipic pentru poezia lui Botta și Cocteau :

Unde-i îngerul ce luceferi aprinde,
să lumineze nopțile murinde ?
Înflăcăratul înger joacă și saltă
într-o lume altă.

(Romantică)

Viziunile lui Pierro della Francesca ori Chagall și anamorfozele angelismului modern nasc forme hibride în poezia lui Botta, amintind uneori de Cocteau :

Și îngerii tobosari
loveau instrumentele
tăcerea surpînd
peste ceata lui Sarsailă.
Alt înger vine apoi,
îngerul rîndunea ori îngerul acvilă

(Cît toate zilele)

Acum îngerii vor veni,
pintene ducipalilor dînd,
acum îngerimile vor veni,
în straie de mort, de comînd.

(În cer, în alt sat)

Scanned with OKEN Scanner

Cocteau, în jocurile lui verbale, pe care le dezvoltă în poemul *Le Train musical* (parafrază la un refren-arie «Douze filles dans un près» devenit «Douze statues dans un pré»), derulează cu încetinitorul chiar degradarea angelicului prin trecerea de la înger la maimuță: «Regardez ce pré de près / Il vous livre ses secrets: Ciel! ces linges / Et ces langes / D'anges n'étaient que les singes / Ah! Ah! / Fuyez vite ce pré là // Linges lynchés ou pendus, / Sang de marbre répandu / Sont votre musique / Fils télégraphiques». Este imens drumul parcurs de vizual și reprezentare de la îngerii lui Fra Angelico, inundați de irizațiile beatificării, de sublim și solemnitate, pînă la cei ai poeziei, artelor plastice și filmului contemporan, imagini terifiante, simulacre negative, „maimuțe ale idealului", cum ar fi spus Nietzsche și Botta citînd chiar această sintagmă din Nietzsche.

• • •

În *Postfața* [18] ce însoțește ediția din 1946 a scenariului *Le Sang d'un poète*, cuprinzînd textul conferinței pronunțate la *Theâtre Vieux-Colombier*, cu ocazia proiectării filmului în 1932, Cocteau se referă la elogiul ce i-a fost adus de un critic american pentru că a inventat *gagul tragic*: „Nu am inventat gagul tragic, ci l-am utilizat cît mai mult posibil. Gagul este găselnița (...) Sala izbucnește în rîs. Cu gagul tragic eu nu-i cer sălii să rîdă (dacă ea rîde, mi-am ratat ținta) ci pretind de la ea o *tăcere neagră* (s.n.) la fel de violentă ca și rîsul" [19]. Această tăcere neagră, la fel de violentă ca și rîsul, reacție la *gagul tragic* (frecvent în poezia și proza lui Emil Botta), e sugerată de scriitorul român, încă de la începuturile creației sale prin *rîsul tăcut*, sintagmă ce apare într-un poem din 1932:

Scanned with OKEN Scanner

Rîsul tăcut îmi întuneca faţa
cînd serveam domnia condorilor,
orgii pierdute, arborele trist din *singurătatea*
a şaptea
Semn tainic de moarte.

(Mineral)

În aceeaşi postfaţă, Cocteau mărturiseşte că a folosit «trucuri» pentru a face poezia mai vizibilă şi mai audibilă ca de pildă acela că a bătut în cuie decorurile pe pămînt (pe sol) şi că a turnat scena «à plat» [20].

* * *

O prefaţă scrisă de Cocteau la *Alexandre* [21], romanul lui Klaus Mann, fiul lui Thomas Mann, ne-a amintit de proza lui Botta *Întîlnirea mea cu muntele*, prin desfăşurarea aceluiaşi proces de înaintare a cunoaşterii dinspre abstracţie spre concret. Faptul că obiectul revelaţiei diferă, nu are nici o importanţă. La Botta, muntele e cunoscut mai întîi ca o abstracţie pe hartă şi abia apoi trăit cu tot miracolul, grotescul şi contradictoriul percepţiilor. La Jean Cocteau e vorba de personajul istoric Alexandru. La colegiu era doar un mulaj în clasă, un model de desenat, un profil de ipsos, un ochi de ipsos şi pe urmă acea nară, acea buză, toate enigme reci în care elevul descoperă un cal cabrat. Acest profil va deveni viu pentru Cocteau, graţie manualului imaginar al prinţesei Bibescu, *Alexandre asiatique*. Cu ea, marea formă vagă se va preciza pînă să devină un mic obiect exact şi tulburător, avînd nu exactitudinea unei medalii, ci a unei flori: un erou în picioare, răspîndind în jurul lui un imens parfum de floare. „Acest Alexandru de ipsos cedează locul acestei figuri de o monstruoasă frumuseţe, veritabil rebus, tot astfel precum capodoperele date de *modern-style* a căror ectoplasmă pare să curgă din gura unei femei dormind". [22] Dar, mai importante decît similitudinea unui anume dinamism al cunoaşterii şi revelaţiei concretului, sînt teza lui Jean Cocteau privitoare la orientarea spiritului său spre un suprauman mai omenesc [23] («ori-

entait mon esprit vers un surhumain plus humain»), precum și ideea că eleganța morală rezidă în capacitatea de a te face invizibil [24], interesînd deopotrivă și exegeza lui Botta.

* * *

Pentru Bernard Grasset [25] cheia artei lui Cocteau ar consta în aceea că el se ascunde («la clef de son art : il se cache»). Și în cazul lui Botta se poate vorbi de o ascundere esențială, dar într-un sens ce ne obligă la succesive nuanțări. Căci măștile pe care le poartă cei doi scriitori îi acoperă și îi ajută să *se ascundă*, exprimîndu-le și conservîndu-le plenar personalitatea [26]. E o ascundere ce potențează dezvăluirea și circumscrierea de sine. Bernard Grasset are întrutotul dreptate cînd afirmă că din dispozițiile sufletului său, Cocteau a făcut o estetică [27]. Lucrul acesta se petrece și la Botta, numai că trebuie să adăugăm ce rol a avut estetica în modelarea dispozițiilor lăuntrice. A te ascunde nu ține doar de suflet, ci și de o mentalitate culturală și implicit estetică. Morala disimulării camuflează și o estetică a lui *a fi*. Invizibilitatea la care rîvnește Cocteau este și invizibilitatea pe care-o dorește Botta. Culmea teatrului : să fii invizibil pe scenă. Invizibilul este pariul artei de a face din tot ce-am văzut acel niciodată încă văzut și de a lăsa să se vadă chiar ceea ce văzul ascunde mai mult decît orbirea. Cum înțelegea acest lucru Cocteau ? La fel ca Botta. Botta fiind însă mereu mai puțin artificial decît Cocteau, mai puțin experimentalist, infinit mai muzical. Spunea deci autorul poemului *L'Ange Heurtebise* că „e vorba, în definitiv, să fii invizibil pînă la un nou ordin (o nouă ordine), invizibil, adică destul de iute sau destul de lent, sau destul de dezlegat sau destul de legat, pentru a fi imprecis văzut de contemporanii tăi" [28]. Această nepredare de sine și deruta pe care o generează disimularea în invizibilitate sînt în definitiv, o încălcare a unui orizont de așteptare interesat de o anume *vizibilitate* a obiectului estetic. Anume, de *vizibilitatea*

Scanned with OKEN Scanner

pe care e în stare să și-o asume, care convine unor dioptrii reglate anume pentru ea, o vizibilitate ce răspunde unui orizont aperceptiv. Derutarea, bruscarea, obstacularea acestei vizibilități consfințite, sînt modul prin care un artist înțelege să fie invizibil, „pînă la o nouă ordine (un nou ordin)" («jusqu'à un nouvel ordre»). Pentru Cocteau, „orice capodoperă e făcută din mărturisiri ascunse, din calcule, din calambururi înalte, din stranii ghicitori" [29]. Această concepție are rosturi importante în creația lui Emil Botta și e legată, lucru esențial, de o inocență fundamentală, de nevoia de a fi ghicit, descoperit, dezvăluit, care e proprie copilăriei, exprimînd o înaltă și esențială pudoare sau frica, spaima... Gustul pentru taină, pentru mister trebuie legat la Botta mereu de un suflet inocent, de o indestructibilă puritate protejată de mască. Invizibilitatea poetului, eul liric sub mască trebuie înțelese mai întîi ca un mod de a rămîne *Copil*, dominînd de departe propensiunile histrionice ale *Actorului*.

•

Prima parte din volumul lui Cocteau *Essai de critique indirecte* se numește *Le Mystère laïc*. Un mister laic este și întreaga operă a lui Emil Botta. Numeroase aserțiuni făcute de Jean Cocteau, în volumul său *Eseu de critică indirectă*, definesc o concepție despre artă ce-i este proprie și lui Botta. Nu toate. Multe rămîn în afara acestei lecturi de ecorșeuri. Dar fiorul pe care-l trăiești întîlnind similitudinile, ca și nevoia de a le smulge din corpul operei pe care-o instituie, pentru a lumina plenitudinea și specificitatea altei opere, dau măsura cantităților și calităților de identitate ce împlinesc alteritatea, o alteritate aflată mereu pe muchie de cuțit, pe toboganul acestui Altul, acestor Alții care sînt Eu. Și Botta, și Cocteau au simțul miracolului, privesc lumea și arta cu un simț în plus, simțul minunii. El exacerbează, ascute, freamătă, biciuie, oxigenează toate simțurile. Ochiul vede miraculat, mîna atinge cu buricul degetelor miraculat, urechea aude pînă și acel

Scanned with OKEN Scanner

de neauzit al auzului... Un supra-simț *lucrează împotriva* inerției și cuminteniei simțurilor. El este ilegalitatea la care se referă Cocteau cînd scrie «L'illégal me va» [30]. Și Cocteau, și Botta au acest dar de a crea *lucrînd împotriva* celor ce se cred și se admit îndeobște despre creație. De aici și distanța pe care și-o iau amîndoi față de avangardă, de aici și opțiunea pentru Rimbaud, care rămîne tînăr pentru că a lucrat împotriva avangardei [31], în timp ce Baudelaire a mers în sensul ei.

La amîndoi întîlnim acest văz hipertrofiat, capabil să descopere, în spatele surîzătorului, privirea anxioasă. Angoasa, pe care-o citește Cocteau în tablourile surîzătoare ale lui Chirico pictînd cerul, e mereu înfiorătoarea teamă pe care-o întrezărim în atîtea viziuni „senine", angelice, din poezia lui Botta, explodînd asemeni mixandrelor dintr-un poem în malefice premoniții de Cassandră *(Muza tragică)* sau relevînd, grație metamorfozelor, „demonica natură ascunsă a florilor", capetele de cîini ce răsar din rozele întunecate ca haitele iadului *(Pe o gravură de Munch)*.

Aproape toate remarcile lui Cocteau privitoare la pînzele lui Chirico „se potrivesc" într-un scenariu de aproximare al operei lui Botta. Capacitatea de a împrumuta visului exactitatea inexactitudinii, utilizarea adevărului pentru a pleda falsul, copierea realităților propriului spirit, făcută cu grija cu care primitivii copiau miracolele, sînt calități ce depășesc definirea lui Chirico [32], pentru a releva, prin scriitura lui Cocteau, un mod de a fi al scriiturii lui Botta. Tot așa, considerațiile lui Cocteau despre Picasso și despre o artă ce *reprezintă misterul.* Botta are o eleganță ce face lirismul invizibil, mai mult decît obscuritatea. Această *eleganță* [33] îi asigură invizibilitatea, acea polifonie a invizibilului și inefabilului: „Epoca noastră se va numi într-o bună zi epoca misterului. Se pictează misterul cum se picta circul. Chirico este un pictor al misterului. Picasso este un pictor misterios. [...] Eleganța cu mult mai mult decît obscuritatea face o operă invizibilă. Picasso este eleganța însăși. Aceasta-i asigură invizibilitatea. Pentru prima dată artistul *punea spiritul*

Scanned with OKEN Scanner

în fața obiectului (s.n.) în loc să pună o oglindă, chiar o oglindă deformatoare. Opera lui Picasso este deghizată, mascată, deci misterioasă. El intrigă. Dar Chirico este pictorul misterului. El substituie portretelor de miracole prin care ne uimesc primitivii, miracole ce nu-l relevă decît pe el."[34] Triplă, cvadruplă lectură de ecorșeuri. Asemănările cu care operăm nu fac decît să incite un exercițiu infinit de neasemănare. Căci, într-adevăr, și Botta pune spiritul în fața obiectelor și viziunilor sale și el, acest spirit numai al său, este oglinda neașteptatelor viziuni. Holbein așeza osul de sepia în fața Ambasadorilor și-a fastuoaselor daruri. În poezia lui Botta, osul de sepia este chiar spiritul său, el tulbură și va tulbura mereu orice reprezentare. Invizibilitatea care este asigurată la Botta grație *polinimiei, amphibologiei,* măștilor scriiturii în *glissando* ș.a.m.d., este și elementul obsedant al axiologiei lui Jean Cocteau. În volumul *Le Passé défini,* Proust e judecat în funcție de vizibilitatea și invizibilitatea operei *(op. cit.,* p. 278).

• • •

Ecorșeurile la care trimitem acum, pornind de la ecorșeul Cocteau, sînt rezultatul «jupuirii pe viu» a unor obișnuințe. Artistul smulge pielea viziunilor ce țin de obișnuință, „această husă ce ne împiedică să vedem" [35]. Obsesia lui Botta este realismul, ca și obsesia lui Cocteau, dar *adevăratul realism* (s.n.) care „constă în a arăta lucrurile surprinzătoare pe care obișnuința le ascunde sub o husă ce ne împiedică să vedem". Surprinzător la Botta este modul în care „face" portret și peisaj liric. Smulgînd blînd din țîțîni portretul și peisajul. El ne arată realitatea într-un mod asemănător cu acela pe care-l aproxima Cocteau, referindu-se la Chirico : «Chirico, nous montre la réalité en la dépaysant. C'est un dépaysagiste» [36]. Rolul acordat alegoriei, vocația de a utiliza procedeele somnului («procédés du sommeil»), depășind simpla copiere a somnului, au darul de a plasa analiza consacrată lui Chirico pe o or-

Scanned with OKEN Scanner

bită ce relevă indirect, din punctul nostru de vedere, nu atît afinităţile operei lui Botta cu pictura italianului, cît un mecanism mai general al imaginarului. E un mecanism ce funcţionează graţie rotirii şi intricării unor roţi de ceasornic, făcute nu dintr-un metal, ci din vis, somn, hiperluciditate, zbor, spiritualitate, paroxism al desfolierii realităţii de pieile ei deja văzute, deja moarte. Poezia alungă realitatea deja scrisă, celulele ei moarte trebuie părăsite. Rămîne un sul de argint, pielea de şarpe despuiată ca un pergament de care trupul se descotoroseşte. Pentru a elibera misterul unei realităţi vii, o nouă piele încă nescrisă.

Există la Botta acest mod de *desfoliere a viziunii arătîndu-şi partea vetustă,* moartă într-un sul strălucitor, într-o piele părăsită pe cîmp, asemeni celei de şarpe. Imagini dintr-o recuzită compromisă ţîşnesc ca un fluier dintr-o foiţă de celule moarte, instrument străveziu, cămaşă a nefiinţei aruncată de fiinţa ce-şi schimbă straiele viului.

* * *

Interesante sînt şi definiţiile date de Jean Cocteau metaforei, calamburului, piruetele lui dezinvolte de critică indirectă: „Metafora este un calambur prost înnodat. Strîng nodul pînă ce degetul nu mai simte nimic pe coardă. Se va observa repede că ale mele calambururi nu erau spiritul şi inima cărţii mele." [37] Sau: „fără calambururi, fără ghicitori, nu există artă serioasă. Adică nu există decît artă serioasă. De-a lungul naivităţii lui Freud, ghiceşti grandoarea lui Leonardo care zboară în vis ca Ucello. De fiecare dată cînd Freud deplînge copilăriile sale, Leonardo da Vinci zboară." [38] Botta gîndeşte la fel despre Freud. Oricum, pentru el creaţie înseamnă spiritualizarea ponderabilului, mai mult, ieşirea viziunii de sub tutela legilor de gravitaţie sau «dégravitation» cum spune Cocteau în convorbirea lui cu William Fifield, purtată în faţa tapiseriei *Judith et Holopherne,* o convorbire din 1962 ce a durat

Scanned with OKEN Scanner

vreo opt ceasuri, tipărită peste unsprezece ani într-un volum. Viziunile zboară, plutesc.

Într-o pagină din jurnalul său *Le passé défini*, Jean Cocteau notează, în iulie 1952, una din cele mai sugestive definiri ale rolului pe care-l deţin *afabulaţia* şi *fabula*, ca mecanisme de constituire a imaginarului (la graniţa dintre somn şi semi-trezie, dintre semisomnolenţă şi trezie): „Afabulaţia cînd te scoli. Afabulaţia. Să afabulezi, să fabulezi. Cînd te scoli, spiritul avînd ritmul afabulaţiilor, fabulează à propos de orice, ca un vehicul în pană ce mai rulează cîţiva metri. O oglindă, un scaun, o perdea, o haină aruncată pe o mobilă îi servesc să construiască instantaneu creaturi înfiorătoare pe care un plus de conştiinţă le face să dispară". La Botta, afabulaţia pare să fie chiar alfa şi omega ale imaginarului. În cea de-a doua parte din *Essai de critique indirecte*, intitulată *Des beaux-arts considérés comme un assassinat*, apar o serie de meditaţii ce ni l-au evocat pe Botta. Ca, de pildă, aceea privitoare la „tăcerea elocventă" a lui Chirico, acest „orator care visează". Despre „tăcutele elocinţi vegetale", despre „tăcerea limbută" *(Duo)*, „filipica stelelor" *(Anacreontica)*, despre „melopeea morţii" *(Lecţia de opium)*, vorbeşte şi Botta. În opera lui sînt numeroase oaze imaginare închinate tăcerii: „Trebuie să fie undeva o tăcere spaţioasă, gotică, ivită din mii de complicităţi: ape, ierburi, soarele trist. Un contrapunct al gălăgioasei vieţi, al mobilităţii, ca o planetă obscură în sistemul de corpuri iluminate; oglinzi unde focul cel mai nimicitor e redat substanţei primordiale, obosite, inofensive: stea" *(Micul realism)*. Sau precum această „ofrandă tăcerii": „Nu-mi spune: mi-e groază! / Dă tăcerii / ce-i al tăcerii, / amarnicul preţ al cenuşei. / Nu sînt o metaforă, / nimic abscons, / nici un tîlc / în adîncul adîncului. / Doar dorul nebun, / o dulce sălbatecă fiară" *(Încet lumina)*. Dar cel mai semnificativ ni se pare faptul că lirismul lui Botta e al unui „orator care visează"[39]: „Din volbura cuvintelor s-a născut un munte / şi o pădure şi un vaier şi o vale. / Pe munte locuia un sihastru / părăsit ca regele Lear." *(Alb şi negru)*.

Cocteau ne mărturisește în eseul său că a încercat să descopere o metodă care să-i permită să culeagă, să strîngă tocmai obiectul («l'objet difficile à ramasser») greu de cules, de strîns. Toată echilibristica lui mentală, tot jocul analogiilor, ca și exersarea privirii întru frăgezime și descoperirea invizibilului capabil să susțină, ca o aură, ca liniile de forță magnetică, tocmai corporalitatea vizibilă a valorilor, tot chinuitul triumf al atingerii directității, prin mișcări indirecte, ne oferă adesea chiar panoplia armelor utilizate de lirismul lui Botta. Precum acest pasaj despre „defectele unui poet care-i permit să prindă rădăcini în atenție, să aștepte ca respectul să impună restul, cu vremea", căci „un poet nu e văzut decît prin defectele lui" [40]. Credem că „defectul" lui Botta care i-a permis să ni se impună va fi fost teatralitatea, o anume pază unică la el, o teatralitate de soare negru, de depresie și melancolie, cum ar fi caracterizat-o Julia Kristeva, căci repetitivă și monotonă, și întreruptă și laconică, și sfărîmată și litanică, și recurentă și obsedantă ; o teatralitate jovială de soare negru al melancoliei. Poetul a apărut sărac în mijloacele propriei teatralități, de o emfatică și prea studiată [41] sărăcie.

Melancolia profetizînd e una din ipostazele cele mai persuasive ale poeziei și prozei lui Emil Botta. Melancolicul anatemizînd. Reveria apostatului, nostalgia ereticului proferînd anateme. Suferința proferînd giumbușlucuri în loc de blesteme.

Există la Botta acest «frumos nou» («le beau neuf») care nu are aerul frumosului, căci dacă ar avea aerul de frumos ar flata tocmai lenea provocînd amintiri, în timp ce el nu poate face să se nască decît oracole" [42]. Cocteau dă indirect una dintre cele mai sugestive definiții ale frumosului, tensionat monstruos, urît, stîngace, așa cum îl impune lirismul lui Botta : „acest aer tensionat atît de puțin asemănător imaginii senine pe care și-o formează despre frumusețea moartă și simulacrele ei. Dar această urîțenie care i se descoperă se acompaniază cu o forță de prezență, forța unui monstru care

Scanned with OKEN Scanner

este frumosul gata să-şi înceapă cursa şi virgin de orice patină" [43].

* * *

Contează apoi şi la Botta acest ralantiu al instantaneului, creator de perplexităţi şi mai ales dîndu-ne sentimentul vitezei ucise de o moarte subită. Fulgerarea unui cutremur lăuntric, chiar interjecţia sînt supuse unui montaj cu încetinitorul ce creează unele dintre cele mai hilare viziuni, imaginea unei prăbuşiri a suferinţei, a dorului, filmate *au ralenti* [44], durerea şi strigătul avînd o mişcare lunatecă ori subacvatică.

Cîteva scenarii vizuale au aerul unor deplasări de manechine, de obiecte absurde [45], într-o alergare şi nemişcare dăruindu-se concomitent vederii ce le denunţă în plină viteză şi lentoare *(Leoaica ; Psyché ; Pădurile răpite de vînt ; Una ; Documente asupra melancoliei).*

* * *

Şi Botta, şi Cocteau s-ar putea autodefini prin acel titlu-autoportret dat de scriitorul francez unuia din volumele sale : *La difficulté d'être* [46], unde există cel puţin două mărturisiri la care ar putea subscrie oricînd şi poetul *Întunecatului April :* „Această dezordine organică îmi este salvarea" căci «alungă de lîngă mine pe neatenţi" [47] şi „Suferinţa este o obişnuinţă. Îi posed cutele" [48]. Botta este mai alambicat, mai contorsionat în mărturisiri şi nu se instalează la fel de confortabil şi de «causeur», precum Cocteau, în fotoliul conversaţiei despre sine. Ceea ce la scriitorul francez se dezvoltă stufos, în cărţi, prefeţe şi convorbiri, în jurnal, nu reprezintă la Botta decît un „mic discurs", un abia lăsat să se vadă recif de corali, inundat de apele operei. Dar ceea ce nu ne mărturiseşte despre sine Botta ne ajută să înţelegem suficient de bine Cocteau, volubil şi subtil în încercările lui de a se înţelege şi reflecta pe sine. Precum în celebrele fraze din capitolul *Despre evaziunile mele,* cuprinse în volumul *La difficulté d'être :* „Cre-

deam că pot să pun în contul lui Dumnezeu ceea ce de obicei se pune în contul Diavolului. Înălțam durul împotriva purului". Cocteau își alegea aici ca punct de reper admirabila frază a lui Maritain : „Diavolul e pur pentru că nu poate face decît rău" [49]. Lucrurile scrise despre teatru de Botta depășesc însă prin tensiune multe din meditațiile lui Cocteau, mai volubile, mai exterioare : „Îl respect. Mă intimidează. Mă fascinează. Mă dedublez în el. Îl locuiesc și devin un copil pe care tribunalul de control îl autorizează să intre în Infern" [50], scrie Cocteau în *La difficulté d'être*, în timp ce Botta afirmă într-un interviu : „Toate marile cînturi din lume, și de cînd lumea, sînt teatru. Sînt înscenări amarnic de frumoase, menite parcă anume să ne minuneze, să ne uimească, să lase deschisă fereastra, sugerîndu-ne Frumusețea. Vedem gîndul — cu majusculă se cuvine a fi scris. Gîndul — cu grav accent se cuvine a rosti cuvîntul teribil." [51] Obsedați de teatru, de pe poziții diferite, de cinematograf, de valorile și instrumentarea vizualului, și Botta, și Cocteau privesc ironic graba, ignoranța ce confundă miraculosul cu prestidigitația. Ceea ce l-a atras pe Botta în filmul lui Cocteau, analizat în articolul din *Vremea*, *Filmul documentar*, a fost acea „coborîre în sine însuși, ca un mod de a utiliza mecanismul visului fără a dormi, o lumînare stîngace, stinsă adesea printr-un suflu oarecare, plimbată în noaptea trupului omenesc" [52]. Un documentar, deci, al miraculosului. Mecanismul privirii lui Cocteau analizînd miraculosul, exactitatea, încîntarea pe care-o produce pictura lui Vermeer din Delft ne confirmă lipsa de interes a lui Cocteau (și a lui Botta, e o ipoteză ce poate fi demonstrată pe larg) pentru „minunea" care provine din facilități, stratageme, iluzionisme facile. Cocteau, la fel ca și Botta, caută miraculosul zămislit printr-o oarecare sincopă, ivit din greșeală, din întîlnirea întîmplătoare dintre atenția și lipsa de atenție ce se amestecă în actul creator [53]. Cocteau are o întreagă teorie a *plierii* și deplierii realului, naturalului, visului, eternității. „Cuta" eternității, a viului se desface și prin această depliere limitele de suprafață și de stratificare a suprafețelor sînt abolite, eternitatea devine vizibilă.

Scanned with OKEN Scanner

mărginirile se lărgesc și se schimbă, trecut și viitor se amestecă și dispare această greutate lentă care ne obligă să trăim clipă de clipă ceea ce cuta întredeschisă ne arată dintr-o dată [54].

* * *

Obsesia imponderabilului este comună ambelor opere rîvnind viziuni ce-ar avea lipsa de greutate și consistența atmosferică a visului, dar mai ales acel natural al visului, unde nu ne uimește nimic. Masca somnului, spectacolul somnului sînt leitmotive în opera lui Cocteau (să recitim *Plaint-Chant)* și dominante ale imaginarului în opera lui Emil Botta.

Există însă la Cocteau un soi de chirurgie a visului și imaginarului, o plimbare cu microscopul spiritului reflexiv peste lamele conținînd cînd una, cînd alta din „compozițiile" artei. Botta nu are asemenea curiozități de laborator. Ochiul lui halucinant privește în sine și în miezul realului văzut ca minune și apocalipsă.

* * *

Reținem o afirmație a lui Cocteau care ne indică fără nici o îndoială *exact* ceea ce-i desparte pe cei doi scriitori, locul geometric al fundamentalei lor neasemănări : „Mai mult mă frapează, spune Cocteau, împletirea organelor decît aceea a sentimentelor, arabescurile venelor decît carnea. Am ochiul unui dulgher pe eșafodul regelui. Scîndurile mă interesează mai mult decît supliciul" [55]. E și bravadă în afirmația lui Cocteau, dar ca din orice bravadă din monologul „fanfaron" se întrezărește și doza de adevăr. Pe Cocteau îl interesează efectiv cum se înalță eșafodul viziunii. Pe Botta numai supliciul, iar eșafodul, cu toate amănuntele lui, va fi văzut prin grila „sărbătorii punitive", cum o numea Michel Foucault.

C-da 217 coala 24

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorii îşi regăsesc însă comuniunea de spirit cînd citim ceea ce scrie Cocteau în *De la mort* [56] sau *De la frivolité* [57]. Această comuniune de spirit este mult mai amplă. În jurnalul ţinut de Cocteau între anii 1951—1963 şi publicat sub titlul *Le Passé défini* [58], aflăm similitudini de concepţie cu atît mai semnificative cu cît unele dintre ele nu fac decît să dezvolte idei mai vechi aparţinînd tinereţii creatoare. Aceste idei îşi află un corespondent nu doar într-o primă etapă a scrisului celor doi autori. Ele relevă o dominantă şi ca atare afinităţi la nivelul dominantelor creatoare. Nici Botta, nici Cocteau nu separă misterul de realitate, la nivelul creaţiei, şi refuzul acestei dicotomii smulge opera lor de sub incidenţa estetismului [59]. Citim jurnalul lui Cocteau ca pe un ecorşeu ce ne ajută să-l vedem mai bine pe Botta. Îl citim pe Cocteau după ce l-am recitit pe Botta de atîtea ori. De pildă, oricine realizează că poezia lui Botta este o *vorbire activă*, indiferent de melancolie, graţia ori suferinţa atroce a viziunii. Lirismul abisal al lui Botta este o vorbire activă şi poate în asta constă şi doza lui de teatralitate. Referindu-se la *Bacchus*, Cocteau aduce în discuţie relaţia dintre vorbirea activă, teatru, „bunătatea dură" şi „bunătatea moale" şi din nou subliniază voinţa lui de a trece, şi în sens estetic, în contul lui Dumnezeu inteligenţa pusă pe seama diavolului, mai cu seamă în secolul XVI, cînd diavolul juca primul rol. Toate aceste fărîme de mărturii despre sine pot suporta o translaţie către opera lui Botta, benefică pentru înţelegerea scriitorului român.

Primează la Botta o *intensitate poetică* respingînd orice moliciune şi catifelare a viziunii. Graţia lui nu e o graţie exsanguă şi, deşi ea concurează în cîteva imagini *frumosul* (înlocuit cu *graţia* încă din vremea cri-

teriilor critice ale lui Vasari, gest simptomatic pentru o mentalitate manieristă), şi deşi se contaminează de *graţios* (concept diferit de cel al graţiei), devenind chiar *graţia graţioasă* sau *graziosissima grazia*, cum spune Vasari, nimic moale şi catifelat. La Bota, chiar graţia graţioasă are un duct, un desen dinamic, dur, unghiulos, un scurt-circuit insidios, o invizibilă şi indestructibilă fermitate. Efeminările unor căutări din opera lui Cocteau, el însuşi propovăduitor al frumosului activ, nou, dinamic, rebarbativ, nu-şi află nicăieri un corespondent în opera lui Botta. Diferenţa dintre Cocteau şi Botta rezidă în capacitatea scriitorului român de a atinge acea *notă înaltă* care l-a obsedat pe francez, căutată, încercată mereu şi niciodată realizată, dincolo de o anumită grimasă [60]. Limita lui Cocteau nu e şi limita lui Botta, care posedă în chiar exerciţiul grimasei o surprinzătoare artă a „notei înalte". Lucrul acesta este demonstrabil, dacă vom compara poemul lui Cocteau *L'Ange Heurtebise*, publicat cu o fotografie a îngerului de Man Ray [61], cu „decameronul îngerilor" din poezia lui Botta. Subiect excepţional pentru o lectură de ecorşeuri, pentru un comparatism ce se exercită în plină acţiune conspirativă de autorelativizare şi autodefăimare a propriului demers.

* * *

Roger Lannes socotea poemul *L'Ange Heurtebise* de o rară mînie, neatinsă poate de nici una din reprezentările angelofobiei, aşa cum se dezvoltă aceasta la Cocteau sau cum ni se relevă şi în opera lui Botta. Chiar numele personajului este rezultatul unor multiple violenţe, ciocnind şi unind acţiunea verbului *heurter*, avîndu-l ca etimon pe scandinavul *Hrütr* însemnînd berbec, cu substantivul *bise* însemnînd vîntul negru, vîntul sec şi rece suflînd din nord sau nord-est, un vînt aspru şi violent. Un al doilea sens pe care merită să-l actualizăm al substantivului *bise* este acela de sărut, şi aparţine unui uz familiar. Ca adjectiv *bise* mai înseamnă în franceză „de culoare închisă", „de un

Scanned with OKEN Scanner

gri mergînd spre brun". *L'Ange Heurtebise* este dintr-o dată un înger violent care bruschează, șochează, tamponează, ciocnește, dă brusc peste cineva, contrariază, ofensează, scandalizează, vexează, înfruntă, se opune, atacă. Și cine este adversarul? Chiar vîntul aspru, nordul, frigul, recele, stihia. Chiar din titlu sîntem preveniți de insolita violență. Poemul e scris cu o tectonică la rîndul ei neliniștită: cuvinte juxtapuse, jeturi de invocații, anateme, lirism oral, o armonie bruscată, imposibilă. Cîntecul e spart, e sfărîmat, din chiar clipa în care-ar putea să-și facă iluzia că începe. Complexitatea metrică, patetismul coleric, voința permanentă de a expulza, generează o scriitură pe care am putea-o decreta, la rîndul ei «heurtebise». Pe bună dreptate Roger Lannes scria în volumul *Cocteau* că „*L'Ange Heurtebise* este poemul exorcismului". În cadrul lecturii noastre de ecorșeuri *L'Ange Heurtebise* al lui Cocteau ar trebui să fie comparat cu poemele lui Botta: *Clipei, Rîzi de noi..., Măiastra, Veniți, adieri, Vei fi judecată după legea florilor, Fîrtat, Ipostaze ale îngerului, Coleridge, Priveghiul, Satira duhului meu, Auspicii, Oare... Silentio, Ancestralele, Revedere din parc, Scorbura, Herb, Misail Călugărul* și *Simion Dascălul, [Cum cade ploaia de aur], [Cade piatra, copacul cade], [O dragoste cum altele nu-s], [Nu-i ramătul pădurii ce auzim], [Cu toate zilele], [Plumbii mei, rătăcitoare plante], Vedere, [Te întrec în agerime, demon, te întrec], Prea multă umbră, Tristul, Pădurile răpite de vînt, Dor și neliniște, Moartea în pădure, Ceruri arzînd, Nesupus* ș.a.

Cocteau este extrem de dur cu personajul său, nici el nu mai puțin violent. Îngerul exterminator își bate „autorul", îi împrospătează memoria, e mizerabil, bandit, cerșetor («le gredin»). Eul liric (violent) și alter-ego-ul său și mai violent se află într-o agată pe care o sparge chiar șaua pusă pe măgarul ce transporta simbolul acestei unități, înainte de fragmentarea și distrugerea ei. Smulși unității în spațiul căreia nu erau mai puțin violenți, dedublîndu-se sau multiplicîndu-se, eul și alter-ego-ul său —, l'Ange Heurtebise —, nu fac decît să se brutalizeze. L'Ange Heurtebise este «d'une bru-

Scanned with OKEN Scanner

talité incroyable», «saute sur moi» un «garçon bestial», o floare de talie înaltă cu care se poartă discuții pe tema unei partide de cărți. „Eul" este împins, solicită mizericoridie, e bruscat de genunchii ascuțiți ai îngerului, imploră să i se deznoade coarda, căci altfel va muri, în fine declară rolul de sperietori pe care-l au «l'Ange Heurtebise» și «l'ange Cégeste» „omorît în război", cu gesturile lor negative (le geste *non)* care înspăimîntă cireșele din cireșul celest sub arcada bisericii obișnuite cu gestul afirmativ («habitué au geste *oui»).* L'Ange Heurtebise, declarat îngerul păzitor, e păstrat, bruscat, obligat să suporte tot soiul de schimbări și disprețul, bănuit c-ar fi om și pus să-și mărturisească eventuala condiție umană. E lăudat pentru frumusețe, fotografiat, iubit, adulat, în straiele lui de apă. Grația personajului îi face rău autorului, îl torturează. „În mine demonul e broască țestoasă, / animal melodios" declară poetul. Ange Heurtebise e implorat să sosească, să iasă din agată, e numit fum aspru, viteză care ucide, e imaginat ca un patinator pe patine de diamant, ca o oglindă a bolnavilor, în timp ce pereții au urechi și oglinzile ochi de amant. Declarat „stea nebună", e chemat în ajutor, rugat să-și scoată spada, să vină cu încetinitorul («au relenti»). Disperarea și brutalitatea invocației se amestecă, la fel ironia și ruga : «méchante Bête à bon Dieu», «L'Ange Heurtebise, aux pieds d'animal / Bleu de ciel» e văzut printre îngeri de vată indecenți, murdari, pe o iarbă peste care atîrnă ugerele marilor vaci geografice. În disputa celor doi *(L'Ange Heurtebise* e unul din importantele poeme ale dublului, produse de lirismul modern) triumfă și dublul și eul liric ce-l îndeamnă să-și înalțe pînzele într-o manieră cu totul nouă. Locvacitatea, verbiozitatea nestăpînite îl pun la curent pe l'Ange Heurtebise cu ultimele cunoștințe acumulate de eul liric, prezentîndu-se în postura de „școlar", paradigmă întîlnită în multe poeme scrise de Emil Botta. *(Corp ceresc, Nocturnă, Păsările lui Aristofan, Ultimul școlar, Revizorul nostru).* Școlarul lui Cocteau e altfel destul de impertinent, dacă nu ireverențios, sfătuindu-și îngerul, văzut și ca un păsărar, să-și domesticească

Scanned with OKEN Scanner

statuile, să îngrijească de păsările care sînt prietene și să țină cont că marmura e foarte influentă, în fine să rostească *Ave*, să-și pună un picior pe broasca țestoasă și altul pe aripă, să jongleze cu pana și cu obuzul de tun. Eul liric își recunoaște și greșelile, convine că s-au plăcut unul pe altul, el și Ange Heurtebise, după post. Conversația continuă despre pămîntul jumătate-soare, jumătate-umbră care e un fel de Panteră a junglei, nu-i așa? Dar eul liric nu mai așteaptă răspunsul căci e sigur și-i ordonă îngerului să tacă, anunțîndu-l că e plin de sînge pe cioc și gratulîndu-l cu formula «mon jeune ami». E văzut în tot soiul de ipostaze: jucînd șotron, șchiopătînd, zburînd ca o ciocănitoare sau ca o mierlă, cu obrazul în flăcări, pe acoperiș. E invitat să-l tutuiască, i se atrage atenția, e făcut estropiat, e pus în gardă c-ar fi spionați și să-și ascundă perlele, foarfeca, pentru că nu trebuie să fie omorît, „să mă omoare pe mine, nu pe tine", înger sau foc? Prea tîrziu. Foc! Și îngerul cade împușcat de soldații lui Dumnezeu. Moartea îngerului Heurtebise a fost moartea îngerului, o moarte de înger, un mister al schimbului, un as ce lipsește jocului, o crimă pe care o înlănțuie via, un butuc de lună, un cîntec de lebădă care mușcă. Heurtebise e înlocuit de îngerul Cégeste. Dar Heurtebise e invocat: „lebăda mea", „deschide-ți ascunzătoarea prea puțin sigură. O frunză de vie pusă pe sufletul impudic, te cumpăr, în numele Luvrului, că vrea sau nu America". Heurtebise e implorat să nu se mai îndepărteze de sufletul poetului care acceptă să facă orice va trebui și decretează „cît de urîtă e fericirea pe care o vrem, cît e de frumoasă nenorocirea pe care-o ai". Îngerul Heurtebise e văzut printre fluturii ce bat molatec din mîini, printre supapele și auricolele inimii, floare a aortei, antracit, uragan al punctelor cardinale, cînd luna ascultă la porți și trandafirul n-are vîrstă, ea poartă mănuși, ziarele o citează dimpreună cu acrobații pe care ziua și noaptea îi schimbă, fără iubire. Poemul se încheie cu un *proces-verbal* din care-ar rezulta condiția de pseudo-înger, a lui Heurtebise, dus împreună cu Elzévir, Duminică, Cégeste la post, unde au refuzat, firește să se explice, episod

Scanned with OKEN Scanner

ce-ar potența semnificația familiară a lui *bise* aparținînd zonei erotice, iar nu meteorologice.

Nu vom găsi la Botta un asemenea poem-fabulație și afabulație, cu toate sensurile și mai ales cu întreg caruselul de întîmplări ale acestui portret simfonic și abstrus. Și totuși dacă luăm fiecare gest, în parte, l'Ange Heurtebise e un posibil portret al Întunecatului April. Dacă am „fișa" tot ce a scris Emil Botta despre Întunecatul April, dezvăluit în ipostazele sale de asasin, subjugător, urmăritor, demon inclement și seducător, prieten și dușman, ... am realiza cît de asemănători sînt *Întunecatul April* și *l'Ange Heurtebise* care e un fel de înger al primăverii, alungînd vîntul de nord, un înger al iubirii și frumuseții, un „dublu" al poetului, ca și Întunecatul April (ce ne relevă un alter-ego al lui Botta) și firește un înger al morții, un spirit necruțător și ludic, inocent și promiscuu, tandru și atroce, efemer și etern, un exponent dionisiac (vezi ipostazele cu via), dacă nu chiar Dionysos travestit în înger și ucis, de vreme ce pare un impostor precum în poemul lui Botta, *Proverb.*

În Îngerul Heurtebise descoperim întreg proteismul angelomaniei și angelofobiei lui Botta, dar mai ales proteismul acestei efigii care este Întunecatul April. Personajul lui Cocteau adună în el și chipul îngerului copilandru, compagnon în peregrinările eului *(Clipei)* și pe acela de pasăre, de zbor dezinvolt, închipuit în poemul *Rîzi de noi,* cu îngerul-căprioară, ciocîrlie, cocor ce se suie la ceruri fără scară. El e și purtătorul de smintite solii *(Semne de primăvară)* și cel ce ne pîndește, un alchimist, un Prospero, un factotum al invenției, un vîrtej, o damnațiune *(Ipostaze ale îngerului).* Este și abătutul, ratatul, Îngerul murind în frămîntul de ziuă *(Priveghiul),* spionul *(Satira duhului meu),* oarecare „zîmbitori peste fruntariile absolutului [...], rafinate persoane încărcate de strălucire, tradiții și slavă" *(Oare...),* un stol de clopote și de păsări, o Universale Allegrezza *(Ancestralele),* un trio al călifarilor: „îngeri azurei, / prin vechiul parc în care vînez" *(Revederea din parc),* „o jucăușă lumină, un licăr de șiretenie" *(Scorbura),* „Slab înger

Scanned with OKEN Scanner

ori duhul cu doaga sărită" (*Misail Călugărul și Simion Dascălul*), dezlegătorul, cititorul în rune (*[Cum cade ploia de aur]*), îngerul aventurier (*[O dragoste cum altele nu-s]*), logosul îngerilor înnebunitor (*[Nu-i ramătul pădurii ce auzim]*), osîndiții ce nu știu zadarnicele chinuri ale dragostei, nesocotiții de minuni făcători, prădătorii de setea și durerea (Crucea) muritorilor (*[Setea mea un înger a luat-o]*), toboșarii, îngerul-rîndunea, îngerul acvilă (*Cît toate zilele*), îngerul invențiunii ce a adus pe scenă toate fantaziile-mi negre, tristele *dramatis personae* ale visului (*Vedere*), ființe sălbatece locuind un copac (*[Te întrec în agerime, demon, te întrec]*), un susur ferice (*Pădurile răpite de vînt*), un jăratec, îngeri-licurici, strălimpezi stăpîni (*Dor și neliniște*) cei fără de teamă (*Moartea în pădure*), păcatele (*Ceruri arzînd*), „greime de îngeri", „soldățime de crîncene stele", rătăciții (*Nesupus*). Iată cîteva din arătările acestei creaturi închipuite de Cocteau în poemul *L'Ange Heurtebise*. La Botta dezvoltarea paradigmei are loc în întreaga-i operă, culminînd în eseurile *Lecția de capodopere* (unde apar îngerii cu proteze, „infirmi eliminați printr-un chimism ascuns din paradisul sincer") și *Înger și demon*, unde angelismul e o expresie a libertății și imaginației, „flori, suspine [...] exaltările profeției și tragediei, cine mai știe !".

* * *

Decupăm din jurnalul lui Cocteau o afirmație ce merită să fie reținută, mai ales că ea pune într-o *altă* lumină senzația de *fals* (de nesincer, de contrafăcut) pe care o dă unora și opera lui Botta și cea a scriitorului francez. Claude Mauriac scrie în monografia sa, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge* : „Adevărul altora are aerul de fals" [62]. În capitolul *Le Rappel à l'Ordre* din volumul *Le Secret Professionnel*, Cocteau insistă pe ideea că poetul e tratat ca «un farceur» după cum există și cititori capabili să resimtă «la tragique beauté du jeu» [63]. Opera lui Botta a fost redusă uneori

Scanned with OKEN Scanner

la o farsă (accentul exagerat pus de exegeză pe teatralitate), deşi cel mai adesea a fost intuită frumuseţea tragică a jocului liric. Într-o notă explicativă la *Thomas l'Imposteur*, tipărită în 27 octombrie în *Nouvelles Littéraires*, şi reluată în *Le Rappel à l'ordre*, Cocteau explică acest mecanism al metamorfozelor suferite de lirism care-a determinat şi inabilitatea receptării lui: „Maeştrii noştri ascundeau obiectul sub poezie. Noi am prelungit, chiar complicat şi pe urmă simplificat acest efort. Rolul nostru va fi de aici înainte să ascundem poezia sub obiect. Iată de ce propun eu capcane [...] Cine se va îndoi în faţa acestui lucruşor («petite chose») pe care iubirea, moartea şi poezia îl locuiesc? [64]. La Botta poezia se ascunde adesea sub obiect şi măştile cele mai persuasive ale lirismului sînt mai ales lucrurile, obiectele capabile de o imprevizibilă transfigurare. Poemul *Non grata* desconspiră cu graţie acest proces de ascundere a poeziei, de pudoare a sublimului, relevîndu-se în umil, întărind credinţa lui Cocteau (dar nu doar a lui) că „lirismul poate schimba cel mai mic obiect în idol, făcîndu-l să trăiască pentru noi în condiţii surprinzătoare" [65]. În lirismul lui Botta, natura este supranaturală, imediat ce-o surprinzi în adevărul ei, cum afirma scriitorul francez în *Opium*, amintindu-şi că pentru Picasso era un miracol şi faptul că noi muritorii nu ne topim în baie ca o bucăţică de zahăr *(op. cit*, p. 51). Şi sublinia Cocteau, o idee esenţială pentru modul de a fi şi de a scrie al lui Botta: „Găseam că atunci cînd totul se petrecea natural, lucrurile erau cu atît mai stranii" [66]. Botta se întîlneşte în această concepţie nu doar cu Jean Cocteau ci şi cu Breton care afirmă în *Manifeste du Surréalisme* că „ceea ce este admirabil în fantastic este că nu mai există fantastic: nu există decît realul".

Iar îmi scoate ochii
galbena,
isteria, delirul,
pasărea cu inel de vînzare,
cu inelul în cioc,
inel ordinar,

Scanned with OKEN Scanner

grosolana verigă :
«Ocaziune rară, domnul meu,
o bijuterie,
o capodoperă a lui Naiba,
un lucrușor,
nu, nu acel ipotetic
«lucru în sine»
fiți calm, liniștit !»
...Și calm, liniștit,
și ocărînd-o și urînd-o
și răstindu-mă iară
ieși afară, spun,
marș, pasăre galbenă-n cioc !
...Și pleacă ea,
fariseul cu aer servil, preasupus.
Și va reveni
gata-gata să mă sugrume.
Și mereu fățarnică.

Că în spatele arlechinadei se ascunde pudoarea ne-o spune însuși Cocteau în *Le Secret Professionel* : „Tocmai o anume pudoare ne împinge să tratăm ușor neliniștile noastre profunde. Această pudoare îi împiedică să ne asculte, să ne ia în serios. Am mascat drama din *Potomak* sub mii de farse. Așa se cîntă pentru a-ți face curaj în întuneric".

•
• •

Botta se numește într-un poem al său „constructor de vrăbii". E un mod de a defini edificiul inefabilului, voința de a da sensului și cuvîntului nonșalanța și libertatea zborului : Poetul este, cum spune Cocteau, un magician păsărar, capabil să atragă în jurul lui supranaturalul, ori *supra-naturalul* nu este în fond decît natura plutind, natura ce zboară deasupra naturii : „Era cel mai frumos spectacol al lumii această persoană care atrăgea supranaturalul și în jurul căreia ai fi zis că zboară îngerii, ca păsările în jurul păsăraru-lui". [67]

•
• •

Supranaturalul obținut prin repotențarea prestigiului pe care-l deține locul comun apare și la Cocteau și la Botta. Botta preamărea fantasticul cutiei de chi-

brituri, dar mai ales prospețimea privirii capabile să vadă lumea *pentru prima dată*,[68] cu o frăgezime și acuitate originară, cu acel impact al electricității pe care autorul lui *Potomak* îl atribuia poeziei lui Tristan Tzara sau contesei de Noailles[69]. În *Le Potomak* e subliniat acest „verbiaj neliniștit și contradicțiile lui care țîșnesc și parfumul lui de cataclism"[70]. În *Nouvelle Revue Française*, noul *Potomak* era însoțit de un «chapeau» care preciza că volumul a fost scris în 1913, în ajunul războiului din 1914 și că *La Fin du Potomak* apăruse în 1939 cînd izbucnise al doilea război mondial. Într-o confesiune privitoare la prozele din *Trîntorul*, scrisă special pentru Ovid. S. Crohmălniceanu, ce avea să prefațeze ediția a doua a volumului tipărită în 1967, Emil Botta acordă acestor scrieri un caracter premonitoriu, dictat de o ordine secretă a lumii pe care poeții o resimt cu o acuitate terifiantă :" Nu am trăit nici o clipă într-o lume idilică [...] Eu am asistat la naufragiul Europei, am fost un tînăr martor. Ironia este una din «apărările» și «argumentele» mele. În *Aplauze* revine motivul urgiei care avea să se abată peste Europa : «Omor de lume, fabulos, mein Engel, fabulos ! [...] Și apoi acest sentiment «Jean de la lune» al aceluia revenit la realitatea brutală, exprimînd înfrîngerile și dezamăgirea pe toate planurile [...] Prozele sînt scrise între 1934-1937. Cerul continentului era sumbru [...] Apoi, aș dori să mai spun că mie nu mi se pare nimic fantastic. E îngrozitor cum vedem «fantasticul». Dar și cutia de chibrituri și crema de ghete sînt «fantastice». Sînt infinit mai fantastice decît îngerul pe care l-am văzut"[71]. Cele două mărturisiri prezintă frapante similitudini integrînd prozele celor doi scriitori într-o ordine a gravității și responsabilității. Ar merita o analiză specială semnificația pe care-o au în *Le Potomak* «les Eugènes», comparabili cu îngerul exterminator al lui Kierkegaard sau cu cel al lui Botta din poemul *Alei !* care deschide volumul *Un dor fără sațiu* :

Alei, ce vis, alei!
M-au bătut cei trei,
veri păcurari trei,
ca într-o întîmplare nelumească
m-au lovit
cu bîta lor ciobănească.
Şi m-au ciocănit
şi m-au ciomăgit
Ce vrei de la noi,
de la oi,
ce vrei, ce mioară cei
tu, cu floarea la piept,
veşted cavaler,
viclean domnişor?
Nu eşti oare Îngerul
exterminator?

În poezia şi proza lui Botta există numeroase reprezentări ce-ar putea fi considerate ipostaze ale acestor personaje paradigmatice descrise astfel de Claude Mauriac: „Jean Cocteau a dat o formă şi un nume acestor îngeri cruzi care aleg din instinct pentru a-i tortura pe aceia care merită să sufere: sînt «les Eugènes» pe care-i vedem de secole în serviciul lui Proteu. Cu feţele lor de asasini ei vin să îndeplinească aceste uciderii interioare, pe urmă zboară, lăsînd să înflorească pe cel care trebuie să se nască din nou. «Les Eugènes» fac tabula rasa în inimile cărora le aduc fără să ştie salvarea sau damnarea. Masca lor impasibilă de cavaleri ai operelor măreţe va fi pentru unii vestea unei tandre, teribile şi magnifice elevaţii, pentru alţii o primă invitaţie la tenebre. Pentru că nu trebuie să te înşele aparenta bufonerie a acestei serii de desene. «Les Mortimer», victime ale acestor «Eugènes» apar aici ca personaje deopotrivă nesemnificative şi comice. Cocteau le-a pictat cu un anume surîs. Asta pentru că doar ironia putea să-l distragă de la tulburarea lui. [...] De la un capăt la altul al cărţii el [Cocteau] are aerul că glumeşte [...] El rîde. Dar aceste piruete ascund prost un serios altfel mult mai grav şi mai motivat“ [72]. Comentariul lui Claude Mauriac nu mai are nevoie de alte comentarii. Pentru cunoscătorii operei lui Botta e limpede rolul pe care-l deţine paradigma acestor perso-

Scanned with OKEN Scanner

naje alcătuind „alaiul", „hoardele", „armiile" ce *împresurează*, asaltează, provoacă, incită, seduc, ucid sau demonizează eul liric. Tot *imaginarul împresurării*, tipic pentru Botta, nu poate fi înțeles fără prezența acestor «Eugènes» care sînt în fond și alaiul lui Dionysos, „dionysiile" unui lirism aflat sub semnul zeului reprezentat cu mască. Opera lui Botta e mai puțin tutelată de „piruetele" ce invadează scrisul lui Cocteau, piruete ce-i dau deopotrivă șarmul și slăbiciunea. Pentru cei ce i-au cunoscut pe amîndoi scriitorii, s-ar părea că doar modul lor atît de diferit de a conversa ar fi suficient să clădească puntea neasemănărilor, abolind-o pe aceea a „micilor" asemănări, aduse în discuție mai mult ca să ne apropiem și altfel de Botta. Înneguratul, umilul, reverențiosul, halucinatul Botta, posedatul conviv al unor simpozioane ce se lăsau covîrșite de recitări din marii poeți ai lumii ori de tăceri și sălbăticiri, cînd nu aveau loc chiar dispariții ce anulau orice conversație, n-are aproape nimic din Jean Cocteau despre care un Maurice Sachs scria în volumul *Au temps du «Boeuf sur le toit»*: „El [Cocteau] n-a scris nimic care să valoreze o jumătate de oră din conversația lui". Dacă puțin din ce era mai bun din Cocteau trecea în conversația lui, cum susține Julien Green în *Journal* (19 Avril 1929), la Botta cu siguranță că Teatrul (teatralitatea) domina conversația. Tipul de locvacitate al celor doi scriitori e diferit. Cocteau are o strălucire spumoasă, Botta o strălucire întunecată, plină de lacune, de repetiții, ca și cum poemul, vorbirea s-ar frînge și fragmentele ar trebui lipite și consolidate. La Cocteau ușurința (ca dar) e ostentativă, la Botta e camuflată sub masca neputinței. Adevărul e că și Botta e un mare spirit colocvial, unul din cei mai volubili poeții români, sclipitor în replică, laconisme, arta sugestiei. Apoi să nu uităm: Cocteau făcea și el pe neîndemînaticul și neajutoratul, *(A părea, a fi și a juca o anume aparență* sînt acte sincretice în opera celor doi scriitori). Dovadă și dedicația pe care i-o dă lui Stravinski pe volumul *Le Potomak*, semănînd cu stilul dedicațiilor date de Botta celor foarte apro-

Scanned with OKEN Scanner

piaţi: „Igor, contam pe faptul că-ţi voi oferi o carte şi-ţi ofer vechea mea piele. Paragrafe şchiopătînd, paragrafe tîmpe, paragrafe contradictorii. Dar din cînd în cînd, o frază, [...] o incandescenţă care îngheaţă, o nebuloasă care se coagulează, un furt al necunoscutului".

Nici Botta, nici Jean Cocteau nu cred în „stilul punct de plecare" [73]. Stilul este la ei întreaga cursă a poemului şi nicidecum o acumulare de imagini, comparaţii făcute să satisfacă acest „gust al maimuţăreli" [74] frumosului («ce goût de la singerie, hélas, encore şi vif chez l'homme»). Botta ne uimeşte într-un mod care pare a fi declanşat întotdeauna de un resort lăuntric. În biografia lui nu există acea incitare petrecută între Diaghilev şi Cocteau. Avînd revelaţia baletului rus, în 1912, după un spectacol, Jean Cocteau îi întîlneşte pe Nijinski şi Diaghilev. „Uimeşte-mă" i-a aruncat în faţă îndemnul Diaghilev. „Voi aştepta ca să mă uimeşti". Cocteau pare că scrie obsedat de auzul acestor cuvinte, aruncate ca o mănuşă. El ne uluieşte neliniştit, aşeptînd mereu confirmarea că ar fi reuşit proba stupefierii, a minunării şi năucirii celuilalt. Botta nu aşteaptă nici o confirmare. E din acest punct de vedere mult mai puţin Actor decît Cocteau. Joacă de parcă ar fi singur. Poezia lui n-are nimic din cruciada lui Cocteau care scria în *Lettre à Jacques Maritain*: „Cruciada noastră va fi să scandalizăm din dragoste. Nu am premeditat niciodată scandalul. Îl cred indispensabil. Arunc apă (le fac duş) adormiţilor" [75]. Botta minunează acolo unde Cocteau provoacă, ultragiază. Amîndoi sînt şi stupefianţi, uluitori, surprinzători, şocanţi, ameţitori, năucitori, sesizanţi, zăpăcitori, fabuloşi, extraordinari, teribili, unici, nemaipomeniţi... Există un plus de deliberare la Cocteau, un plus de pigmentare şi bruscare a mirabilului. În *Visites à Maurice Barrès* (1921), Cocteau mărturiseşte că şi-a petrecut multă vreme pentru „a alunga îngerul bizarului". Nu a reuşit să-l alunge însă niciodată, în timp ce Botta, aproape deloc chinuit de folia excentricului, fantasmagoricului şi abracadabrantului, s-a lăsat în voia ciudatofiliei, extravagan-

Scanned with OKEN Scanner

tofiliei, fanteziei, teribilismului, năzdrăvăniei, iubite mai puțin pentru singularitatea lor demolatoare cît pentru grăuntele de inocență și de copilăreală, pentru aerul de năstrușnicie invadînd o clipă lirismul cu sîngele viu, nebunatec al vîrstei de aur. Cînd neobișnuitul era totuna cu obișnuitul și fistichiul, iar întorsul pe dos, sucitul, trăsnitul erau mai mult *un fel de a zburda* printr-o lume încă nescindată în real și ireal, *un joc* iar nu o excentricitate făcînd din provocare aproape o pendanterie a provocării. Distanța care există între Botta și muzica lui Satie ori Stravinski și opera lui Picasso, explică distanța, neasemănarea dintre Cocteau și Botta. Altfel abatele Bremond ar fi putut să scrie și despre Botta și despre Cocteau ca despre niște „binefăcători mistificatori". Dar cîtă «poezie pură» există în mistificările lirismului lui Botta! Și Botta și Cocteau au socotit poeticul contrariul poeziei. Probabil că Botta ar fi subscris la afirmația lui Cocteau ce socotea că Nietzsche nu s-a înșelat decît în *Also sprach Zarathustra* unde devine poetic[76].

• • •

Ar trebui subliniată mereu valoarea morală implicită în demersul estetic al scriitorilor pe care-i apropiem și-i despărțim. Într-o confesiune a lui Cocteau, din 10 octombrie 1951, e exprimată aproape la modul patetic condiția morală a poeziei: „E probabil că nu m-aș fi dedicat în întregime poeziei într-o lume care rămîne insensiblă la poezie, dacă ea n-ar fi fost o morală. Dacă ea n-ar fi comandat un stil al sufletului, dacă ea n-ar fi devenit, pînă la urmă, sufletul nostru. Ea ne obligă în fiecare clipă la o iubire și la o noblețe care ne împiedică să ne pierdem în nimicuri, care evită ezitările din atitudinea noastră și din actele noastre. Ea e un soi de mănăstire liberă a cărei disciplină foarte severă ne locuiește. Dacă poezia n-ar fi fost o etică, dacă ea ar fi ținut de estetică, aș fi fugit de ea ca de ciumă"[77]. Botta dă mereu un sens moral profund viziunilor sale lirice. Într-un interviu polemizează chiar cu modul în care sînt formulate în-

Scanned with OKEN Scanner

trebările ce i se pun: „Și vă rog, cu toată prietenia, eliminați cuvîntul «galanerie». Nu face parte din familia mea spirituală, din viziunea mea asupra istoriei" [78].

* * *

Adesea prejudecăți estetice sînt vinovate de neînțelegerea valorilor morale ale unor opere. La acest lucru se referă și Jean-Pierre Millecam, în cartea sa *L'Etoile de Jean Cocteau*, precedată de o scrisoare a lui Cocteau către editor [79]. Claude Mauriac autorul volumului *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge* e amendat pentru incapacitatea de a înțelege fraza lui Cocteau: «Sînt o minciună care spune totdeauna adevărul». Se explică autorul lui *Thomas l'Imposteur* și explicația lui e valabilă și pentru cei ce vor să înțeleagă *Elogiul ipocriziei* sau alegoria lui Botta la *Balamuc Palace Hotel* ori semnificațiile mai profunde ale disimulării: „Vroiam să spun că orice om este o minciună pentru că viața socială și obligația de a avea contacte îl încarcă de măști. Dar în fiecare clipă, încerc să contrazic această minciună și să-mi strig adevărul..." [80]. Cocteau subscrie la observația exegetului său Jean-Pierre Millecam: „Cînd poetul spune «Eu», despre Cosmos vorbește el" [81], dezvoltînd-o pe o idee deja discutată în volumul nostru anume că „individualismul acut este cea mai înaltă formă de colaborare la ansamblu" [82]. În cazul afirmațiilor lui Cocteau sau ale lui Botta trebuie să înțelegem cît mai nuanțat operațiile lor de *tabuizare* și *detabuizare* iar creația se cuvine pusă într-o ecuație capabilă să țină seama de *morala internă*. Pentru că așa cum spunea creatorul poemului *L'Ange Heurtebise*: „Tocmai această morală face nefericirea și forța operei" [83]. Botta și Cocteau se întîlnesc în concepția asemănătoare pe care-o au despre funcția de exorcizare a artei [84]. Afinități există în atracția pe care-o resimt amîndoi pentru evul mediu, pentru o anume arhaicitate sau patină a limbajului. Așa cum lui Cocteau îi place să citească Charles d'Orléans într-o carte de Paul Eluard, sedus

Scanned with OKEN Scanner

de ortografia străveche și de «sa boiterie exquise», [85], tot așa Botta aduce în poem cuvinte ori structuri sintactice din limba cronicarilor și a folclorului țesute insolit alături de neologisme și termeni livrești. Dar la Botta iubirea pentru acel „demult" și acel „odată" e mai puternică decît a lui Cocteau: „Am iubit acel «demult» și acel «odată» mai puternic mult decît savantele, subtilele lucruri care se întîmplau în timpul meu. După cum am tresărit, m-am tulburat, cînd am auzit despre *France la doulce* și cînd, cu o atenție care de mult m-a părăsit — citeam cronicile lui Joinville și Froissart. *Des toutes flours j'aime la Marguerite*... Froissart..." [86].

* * *

Cocteau și Botta se află sup semnul intensității lirismului. Au o febră creatoare, o putere de seducție, o luciditate, o dezinvoltură ce-i apropie în ciuda marilor diferențe ce-i separă. Au o hipertrofie a gestualității vizibilă în marea expresivitate a mîinilor. Mîinile lui Botta, mîinile lui Cocteau ne evocă acea plantă numită în popor „mîna-maicii Domnului". Tentaculară, fibroasă, se strînge dac-o atingi. Și cînd o atinge întreg universul vizibil și invizibil ea are o somptuoasă, o trufașă chircire. Se strînge ca un cuib avid, avar de poezie. Dacă nu vor fi „degetele ei" chiar nervurile pe care cresc elitrele îngerului.

* * *

Și Botta și Cocteau au o remarcabilă viteză morală. Sînt casanți, intoleranți în aparenta lor apatie, somnolență, teatralitate. Să ne amintim acea scrisoare trimisă de Botta *Universului literar* [87], răpunsurile lui Botta la interviuri care nu iartă semidoctismul ori gafele unor întrebări. Botta nu iartă prostia, imoralitatea, dogmatica. Să ne amintim apoi și de scrisoarea lui Cocteau către Jacques Maritain [88].

C.da 217 coala 25

Scanned with OKEN Scanner

Un tărîm ce-i apropie este acela unde se făptuiesc „prolegomenele feericului", cum le numea Roger Lannes în cartea sa despre Cocteau [89].

Primul volum de versuri al lui Cocteau s-a chemat *La Lampe d'Aladin*. Un poem *A vedea, vedere* din *Întunecatul April* începe o invocație a feericului:

Dați-mi lampa lui Aladin,
Vreau să văd lucruri neobișnuite,
Dulce pădure, trimite un mesteacăn, un arin,
să-ți ferească robul de ispite.
. . . . . .
Dați-mi lampa lui Aladin,
să luminez aceste înnoptate:
un imens asfințit, un total declin,
o nefastă nedreptate.

Au urmat *Le Prince Frivole* și *La Danse de Sophocle* cărți scrise cu mult mai puțină siguranță și originalitate, decît volumul de debut al lui Botta. Apoi în 1913 îndemnul lui Diaghilev: „Uimește-mă", Uluiește-mă! Și exemplul sălbatec al muzicii lui Stravinski din *Sacre du Printemps. Le Potomak* a inaugurat o metodă a scriiturii. Vitalitatea stilului. O primă calitate, vizibilă încă din primele scrieri și la Botta și la Cocteau: *inteligența*. Publicistica lui Botta e de o inteligență indiscutabilă. În felul în care se joacă și se bucură de ea însăși. În liniștea cu care abordează imposibilul și pericolul. În puterea de a-și extinde puterea pînă la limite extreme. Îi apropie pe cei doi scriitori un anume mod de a se confesa utilizînd formule gnomice, expresia memorabilă. Există apoi un ton inchizitorial asemănător în fața prostiei, poncifelor. Lirismul lor e o *vînătoare profundă* precum aceea descrisă de Botta în *Schiță pentru infernul meu*. Roger Lannes scria în monografia lui despre Cocteau: „s-a vrut dăruit cu o

Scanned with OKEN Scanner

luciditate de plantă și de animal“ [90]. Și la Botta există această recucerire a lucidității, o resurecție a spiritului îmbrățișînd spiritul tuturor regnurilor. Cei doi scriitori sînt comparabili și pe direcția locului ocupat de intervenția alegorică a personajelor imaginare. Sînt de o uluitoare ambiguitate amîndoi. Au puterea de a trece instantaneu de la combustie la glacialitate. Sînt maeștri ai picajului imaginar. Virtuoși ai glissando-ului. Opera lor are o latură extrem de intelectualizată păstrîndu-și privilegiul inocenței și-al spiritului sălbatec. În acest spațiu se poate nuanța (ratiocina) la nesfîrșit. Cine e mai inocent dintre ei? Cine e mai sălbatec? Cine e mai intelectualizat? „Seamănă dar nu răsare“ se spune în popor. Semințe asemănătoare, atîtea gesturi similare și totuși plantele operelor diferă. Botta nu seamănă deloc cu Cocteau, îți vine să strigi, așa că ceea ce te interesează acum este că s-au cunoscut.

Inteligența lor este deci asemănătoare. Mai mult decît atît e utilizată ca un element natural. În *Potomak*, de pildă. În *Trîntorul*. Toată lumea a văzut în prozele din *Trîntorul* lirismul, vertijul poetic. Or uriașă e acolo inteligența acestui *autor-trîntor* trăind pe seama polenului adunat de la toate florile stilurilor, polen parodiat cu o inteligență căreia durerea îi ascute uneltele făcînd din ea o forță elementară. La Botta inteligența este o forță elementară. Roger Lannes spunea că lucrurile se petrec aidoma și la Cocteau [91].

* * *

Există apoi o grijă pentru ceea ce Jean Cocteau numea „sintaxele manuale, sintaxele de tapiserie, sintaxele artizanale“ în discuția purtată de el cu William Fifield, în iunie 1962, la villa Santo Sospir, la Saint-Jean-Cap-Ferrat în fața tapiseriei reprezentîndu-i pe *Judith și Holopherne* [92]. Nu întîmplător primul ciclu tipărit de Botta s-a numit *Marele Păianjen*. Își va fi amintit poetul de cele scrise de Nietzsche în *Also sprach Zarathustra*: „Iată ce reprezintă pentru mine

acum puritatea ta: raţiunea nu are păianjeni eterni; şi nici eterne pînze de păianjen" [93]. Se va fi gîndit la volumul lui Léon-Paul Fargue, *Espaces* şi la proza cuprinsă în el *Mirages* (un soi de dispreţ la adresa complicaţiilor inteligenţei), unde e descrisă ciudata vietate numită la «théraphose», „cel mai mare păianjen din lumea întreagă [...] ale cărui obiceiuri nu sînt cunoscute" [94]. Sau s-a gîndit la acele *Broderies* scrise de Léon Paul Fargue şi dedicate lui Paul Valéry, unde e descrisă intrarea într-o „madreporă spirituală, infinit variabilă, perfect armonică, într-un *ţesut de ritmuri* (s.n.), unde monada era liberă în sistem, într-o maşină cu rotiţele bine unse, într-o materie ale cărei elemente alcătuiau lanţul vertiginos..." [95].

Sau la acel *Poisson soluble* al lui André Breton unde „păsările îşi pierd forma după culori. Ele se reduc la o existenţă de păianjen", «existance arachnéenne» scrie Breton.

Sau la păianjenul de înaltă speţă al lui Lautréamont: „Trecuse mult timp de cînd păianjenul îşi deschisese pîntecul de unde ţîşniseră doi adolescenţi" [96]. Sau la celebrul cărbune al lui Odilon Redon, *Păianjenul surîzător*, desenat în 1881...

* * *

Apar multe coincidenţe în acest exerciţiu al lecturilor paralele. Referindu-se la filmul său *Le Testament d'Orphée* şi la revizuirile propriilor opinii, Cocteau îi mărturiseşte lui William Fifield un lucru ce seamănă „chip tăiat" cu *Elogiul ipocriziei* lui Botta: „de la naşterea noastră şi pînă la moartea noastră, sîntem fără încetare «alţii» şi aceşti «alţii» care se cunosc între ei ne deconcertează" [97].

Şi Botta şi Cocteau posedă o facultate foarte activă, interesantă să descongestioneze spiritul de zgura prostiei. Ai uneori senzaţia unei operaţii de filtrare, de purificare a spiritului, sentimentului, imaginaţiei. Cocteau e mai mecanic, mai tehnicist. A construit pentru Oedip *La machine infernale*. Dar şi Botta în

Scanned with OKEN Scanner

poemul *Alb și negru* evocă *mașinile infernale* ale tragedienilor :

> Tragedieni au stîrnit furtuna
> cu ale lor mașini infernale.
> Din volbura cuvintelor s-a născut un munte
> și o pădure și un vaier și o vale.

Și Botta și Cocteau sînt atrași de teatru. La Cocteau lucrul acesta devine vizibil în *Potomak*, unde te scalzi într-o atmosferă de operă, de fabulă, mizînd pe deplasări de personaje fictive și de obiecte sacralizate, pe treceri bruște de la realitate la artificiu, pe un joc de lumini subterane, pe o metamorfoză continuă a autorului. Dar Cocteau e cel mai adesea spectatorul, el alege unghiul de vedere al copilului credul și cu o mină de naiv, cum s-a spus, dealtfel, susține că aparența și existența sînt echivalente. Botta e Actorul. El este un Prospero, „un factotum al inventiunii". Așa că nu se va minuna nicicînd la modul infantil precum Jean Cocteau scriind în *Le numéro Barbette*, în *La Nouvelle Revue Française* din 1 iulie 1926 : „Sîntem în această lumină magică a teatrului, în această cutie cu maliții, unde adevărul nu mai are loc, unde naturalul nu mai are nici o valoare". Cocteau se contrazice aici. Oricum are despre teatru o viziune mai puțin profundă decît aceea despre poezie. El separă teatrul de poezie. Ceea ce la Botta nu se întîmplă nicicînd. De aceea Cocteau e mult mai teatral și mai „actor" decît Botta, poet în teatrul lumii și-al scriiturii.

La Cocteau e un plus de nervozitate a percepției, chiar o nervozitate extremă. După Roger Lannes „fraza poetică e mult mai mult decît dezgolită, este jupuită de viu («écorchée vive») și articulațiile ei, nervii ei, mușchii, se văd uimitor" [98].

La Botta e mai puțin transparent ecorșeul imaginar. Un soi de abur ce iese din trupul viu al poemului încețoșează, încălzește anatomia prea limpede a ecorșeului. Ecorșeul lui Botta se ambiguizează cu bună știință și apoi e cel mai adesea un palimpsest de ecor-

șeuri. Cocteau își deconspiră pînă la transparența totală vizibilitatea lăuntrică. Marele teoretician al *invizibilității poetului* își face extrem de vizibile uneltele și metoda imaginară. „Invizibilul" Cocteau joacă vizibil cu cărțile pe masă.

* * *

Comparatismul căzut în anecdotică și-ar aminti că pseudonimul *Zed* utilizat de Botta în *Facla* va deveni numele cîinelui din proza *Un timp mai prielnic*, alter-ego al autorului, invocat și în poemul *La moartea lui Zed*: „A fost cîine / și a murit ca un cîine. / De ceremonie funebră / nici vorbă. [...] La moartea lui Zed, / a credinciosului, bietului cîine. / Și doar o pîine / pe piept i-am pus / înfometatului veșnic, / între lăboanțele groase [...] aruncîndu-l / în apa dulce a Dîmboviței: «Noapte bună, Cîine!» / ...Așa se spune că Danezul în doliu / i-a urat lui Horatio, / care murea: «Noapte bună, Horatio, Cîine!» / ...Nu e de crezut, / dar se spune așa."

Cocteau a colaborat la revista *Mot* a lui Paul Iribe, devenind apoi directorul publicației. Aici își semnează primele desene cu numele cîinelui său Jim. Și Botta și Cocteau au avut la începuturile lor un pseudonim împrumutat de la... un cîine.

Mai acută, mult mai importantă este obsesia, fascinația trăită de amîndoi în fața vizibilului. Botta a scris despre film ca și cum ar fi vrut să facă film. A fost implicit un teoretician al cinematografului, intuindu-i toate direcțiile de dezvoltare fertile. Cocteau a făcut filmul documentar pe care l-a rîvnit și Botta. Au trăit amîndoi în interiorul artelor plastice. Botta are o cultură plastică și muzicală ce determină propria-i creație tot astfel cum artele plastice și muzica au influențat devenirea operei lui Cocteau.

* * *

La amîndoi există o muncă de neînțeles, greu aproximabilă a spiritului, care amestecă fatalitatea și ele-

Scanned with OKEN Scanner

ganța. Această fatalitate sub masca eleganței și-această eleganță însîngerată de fatalitate îi apropie. Manșetele scrobite ale lui Botta și ale lui Cocteau, văzute de noi doar în fotografii. Și fatalitatea și suferința mîinilor elegante ieșind din veșmîntul scrobit.

• • •

„Fiecare operă se adapă din tragedia intimă, din care rezultă o intensitate de calm". A scris Cocteau. și Botta ar fi putut să scrie o aceeași idee. Altfel însă. Mai laconic, mai paradoxal. În scriitura lui Botta există un plus de laconism, un vid oriental pe care nu-l posedă „vorbărețul", marele as al conversației Cocteau. Marele As al conversației care face abstracție de *Asul* tăcerii, tocmai cartea pe care mizează Botta vorbind-nevorbind despre sine.

• • •

„Poezia epocii noastre va conserva frumusețea martiriului" scria Cocteau. Poezia lui Botta este numai frumusețe a martiriului, de la întunecatul pînă la grațiosul supliciu.

• • •

Și Botta și Cocteau au plăcerea aforismului. În *Le Coq et l'Arlequin,* Cocteau practică aforismul etic. Alegem unul ce se potrivește ambilor scriitori : „Noi găzduim un înger pe care-l șocăm neîncetat. Trebuie să fim paznicii acestui înger".

• • •

Și Botta și Cocteau au o reală vocație critică. *Le Secret Professionnel* a fost unul dintre cele mai importante texte critice ale epocii. Tipărind în *Scrieri* 3 publicistica lui Botta am vrut să demonstrăm că ea a fost una dintre cele mai mobile manifestări ale

Scanned with OKEN Scanner

gîndirii critice şi estetice de la noi din epoca interbelică. Nu s-a scris din păcate nimic despre aceste texte care ştiu să vizeze esenţialul, îşi ating ţinta, au un talent şi un dispreţ suveran faţă de bovarismul şi semidoctismul atîtor langori îmbîcsind lecturile vremii. Botta n-are prejudecăţi şi-şi exercită întreaga forţă explozivă şi explozibilă *(deflagratio)* în judecăţile de existenţă şi cele de valoare. Agresivitatea lui îşi are rădăcinile în spiritualitate. E o violenţă care ştie, care are bun simţ şi o extraordinară intuiţie a valorilor.

* * *

Dar lucrul care-i apropie cel mai mult, (al cîtelea dintre cele ce-i apropie cel mai mult?) pare să fie *stilul concret*. Roger Lannes a vorbit despre *stilul concret* al lui Cocteau referindu-se la poemul *L'Ange Heurtebise*. Caracterizarea lui se potriveşte perfect *stilului concret* utilizat de Botta în opera lui : „Există în Jean Cocteau (şi în Emil Botta, vom completa noi) un conducător de car, drept, stînd în picioare, care nu pierde din vedere nici scopul, nici punctul de plecare şi între ele rămîne stăpînul întregului parcurs biciuind echipajul şi capabil să-i taie respiraţia cu o singură strîngere de hăţuri" [99]. E un stil concret ce nu-şi refuză nici cornul abundenţei, nici ascetismul, lucrul miniatural şi expansiunile monumentale, laconismul şi lăbărţarea, punctul strîns şi ţesătura largă, invadată de ochiuri mari, de o anume dezlînare. Roger Lannes vorbea de „agilitatea de mercur" a scriiturii lui Cocteau, un Mercur printre zeii lirismului. Şi Botta are această agilitate, această libertate, acest imprevizibil. El este însă mereu un Mercur dublat de Mercutio. Botta are un curaj mult mai eroic decît cel al avangardei, care, vorba lui Cocteau, „începe în picioare şi termină stînd (aşezată)" [100]. Este eroismul care nu se afişează, care se păstrează în taină. Cocteau dădea în convorbirile lui cu William Fifield exemplul lui Vermeer din Delft şi al lui Pieter de Hooghe ce-ar fi pictat „cărţi poştale" dar „Pieter de

Scanned with OKEN Scanner

Hooghe trimitea cărți poștale din cer, din paradis" [101]. Să citim, de pildă poemele autobiografice scrise de Botta, de pildă *Egalii cu zero* sau *Arhipelag*. Și să vedem dincolo de reperele documentare („O arteră / un aerian bulevard / Și la nr. 52"; „Ea cînd a murit, / mansarda pe de strada Racoviță?") marele document al Utopiei și al himericelor:

Și visez Utopia,
și alte himerice.
Și parcă prind grai
pereții smintiți,
vedenii colerice.

(Egalii cu zero)

* * *

Emil Botta s-a simțit întotdeauna aproape de Unamuno. L-a prețuit nu doar pentru calitățile lui de „maestru al controversei, de tehnician al paradoxului", reliefate într-un studiu al lui Mircea Eliade. În afinitățile ce există între Cocteau și Botta, Cocteau e văzut de Botta ca o identitate cutremurată, amestecată cu identitatea lui Unamuno. În iubirile lui Botta pentru francezi curge mult din iubirea pentru spanioli. Așa cum marile pasiuni pentru meridionalii spiritului trec cu certitudine prin aliajul pasiunilor nordice. Botta iubește în Cocteau partea acestuia de Unamuno care scria în celebrul său eseu *Que es verdad* [102] „Adevărul este ceea ce se creează cu toată inima și tot sufletul" [103] și „Mai mult valorează eroarea în care se crede, decît realitatea în care nu se crede" [104]. Discuția privitoare la autenticitatea și adevărul operei lui Botta sau Cocteau trebuie să se poarte sub asemenea auspicii. Am văzut în ce măsură Botta a contrazis legile general admise ale esteticului, ale curentelor... Antidogmatismul său e bazat pe o indestructibilă forță de a contrazice. Recunoaștem aici unul din gesturile și drepturile esențiale în care credea Unamuno: „Dreptul de a contrazice este cel mai important drept intim pe care trebuie să-l cucerească omul, nu de la legi ci de la obiceiuri" [105].

Scanned with OKEN Scanner

Îl leagă pe Botta de Unamuno și prețuirea pe care i-o poartă amîndoi lui Giordano Bruno. Botta a transcris din caiet în caiet o frază din Bruno folosită ca motto la un poem. Unamuno comentează la sfîrșitul eseului *Sentimentul tragic al existenței* un citat din Bruno *dormitontium animorum excubitator*, avînd rostul unei profesiuni de credință pentru cel care se voia *un deșteptător al sufletelor adormite*. La Botta, tot în termenii eseului lui Unamuno s-ar părea că domină idealul lui Don Quijote ce nu credea în triumful ideilor sale, socotind că ele nu sînt din această lume. Se pare că Cervantes este acela care-l desparte pe Botta de Cocteau. Adesea cînd am simțit cît de arbitrară poate fi apropierea dintre doi scriitori, în cazul de față paralelismul Botta-Cocteau, ne-am spus că nici măcar eterna și paradoxala neliniște a omului nu-și are o geamănă eternă și paradoxală neliniște în altă ființă. Tot acest plural al zbaterii e făcut din singularul zbaterii. Ori scriitorul, chiar dacă aparține pluralului și nu se confirmă decît prin el, e un singular, un însingurat singular. Ce-l desparte pe Botta de Cocteau? Unamuno ar fi spus ceea ce desparte și diferențiază Spania de Franța, așa cum e văzută această diferență în *Sobre la europeización*. Spania înseamnă pasiunea care este arbitrară și Franța senzualitatea care e logică. Logica lui Cocteau e o formă a senzualității și toată drama din *L'Ange Heurtebise* e pînă la urmă o violență surîzătoare, și senzuală, și logică. În Botta se zbate arbitrariul unei pasiuni, mai aspre, mai triste, o elocință care nu crede neapărat în triumful ideilor sale, nu elocința Marilor Retori francezi ci aceea turnată mai degrabă într-o locvacitate visătoare, în vorbirea lui Don Quijote. Ce puțin pare să semene pînă la urmă Emil Botta cu Jean Cocteau. Tot ce părea directă similitudine este indirect și fundamental neasemănare. Elocința lui Cocteau se vede amendată de elipticul discurs, de Muzica Sferelor, de *Iberia*: „Muzica Sferelor era / după umila părere a mea. / Ceruri cîntînd, / vitroasele ceruri sunînd, / incorporala puritate, / acestei muzici nu le aude / buruiana-săraca, ori acel vînturat, / ori acel

măcinat / de un vis nevisat, / un vai de mine în ploaie perpetuă, / de ploaia maşteră îmbrăţişat, / de bicele sale, / împletite-n şapte, / VAI DE MINE / cu eliptic discurs, / tinichea de gaz / din care gazul s-a scurs. / Oricine / piatra mi-aruncă: / pentru tine mingea, / prinde-o tu, cel sfios, / orgolios în zdrenţe de aur, / în straiul de zdrenţe luxos, / oricine, oricare / auzind glorioasa murmurare: / După umila părere a mea / Frumuseţea este o stea! / Şi totuşi... / Castelan fiind / cu latifundii în Spaniile sîngerii, / în auriferele Spanii portocalii, / un Hidalgo, STAN PĂŢITUL fiind / NOI, STAN PĂŢITUL / pe o piele de capră scriind / testamente spanioleşti, iscălind / pluralul Noi, însumînd / ale mele crunte păţanii / şi moara cu vîntul cu tot / şi aripile ca o răstignire la pătrat, / NOI, STAN PĂŢITUL / murind, / şi de a nu muri / fiind nemîngîiat, / spre a mea consolare / am murmurat / al meu laitmotiv, al meu Credo: / Frumuseţea este o Stea / după umila părere a mea".

NOTE

[1] Emil Botta, *Filmul documentar*, în *Vremea*, anul III, nr. 148, 23 noiembrie 1930. V. Emil Botta, *Scrieri*, 3 *ed. cit.*, p. 198—199 şi 426—427.

[2] Emil Botta, *Filmul documentar*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 199.

[3] Emil Botta, *Scenarii*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 206—207.

[4] Emil Botta, *Un teatru al cîinilor*, în *Scrieri*, *ed. cit.*, p. 272—273 şi 454.

[5] Emil Botta, *Călătorie în viitorul care a trecut*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 290.

[6] Georges Poulet, *La poésie éclatée. Baudelaire/Rimbaud*, P.U.F. Ecriture, Collection dirigée par Béatrice Didier, 1980, p. 6.

[7] Georges Poulet, *op. cit.*, *Avant propos*, p. 8.

[8] Jean Cocteau, *Thomas l'Imposteur*, *Histoire*, Gallimard, 1923.

[9] Emil Botta. *Elogiul ipocriziei*, în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 225—227 şi p. 437—438.

[10] Emil Botta, *[Alegorie]* în *Scrieri 3*, *ed. cit.*, p. 276—279 şi 455—457.

[11] Jean Cocteau, *Thomas l'Imposteur*, *ed. cit.*, p. 29.

[12] *Idem*, *ibidem*, p. 30.

[13] *Idem*, *ibidem*, p. 31—32.

[14] *Idem*, *ibidem*, p. 32.

[15] *Idem*, *ibidem*, p. 68.

[16] Jean Cocteau, *Le sang d'un poète*, avec 12 dessins de l'auteur, Edition du Rocher, Monaco, p. 51.

[17] *Idem*, *ibidem*, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

[18] *Idem, ibidem*, p. 103—114.
[19] *Idem, ibidem*, p. 105.
[20] *Idem, ibidem*, p. 107—108.
[21] Klaus Mann, *Alexandre*, roman de l'utopie, traduit de l'allemand par Ralph Lepointe. Préface de Jean Cocteau, 1931.
[22] *Idem, ibidem*, p. X.
[23] *Idem, ibidem*, p. IX—X.
[24] *Idem, ibidem*, p. IX.
[25] Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte*. Le mystère laïc — Des beaux-arts considérés comme un assassinat. Précédé d'une introduction par Bernard Grasset, Editions Bernard Grasset, Paris, 1932, p. X.
[26] Mircea Eliade, *Maschera*, estratto dal vol. VIII, Enciclopedia universale dell'arte, p. 877: „ La maschera [...] è un volto [...] ora per dissimulare la personalità («faux visage»), ora anche per esprimerla e conservarla (persona)".
[27] Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte, ed. cit.* p. XII.
[28] *Idem, ibidem*, p. XII—XIII.
[29] *Idem, ibidem*, p. XIII—XIV.
[30] *Idem, ibidem*, p. 39.
[31] *Idem, ibidem*, p. 38.
[32] *Idem, ibidem*, p. 53.
[33] *Idem, ibidem*, p. 54—55.
[34] *Idem, ibidem*, p. 54—55.
[35] *Idem, ibidem*, p. 56.
[36] *Idem, ibidem*, p. 57.
[37] *Idem, ibidem*, p. 69.
[38] *Idem, ibidem*, p. 85—86.
[39] *Idem, ibidem*, p. 130.
[40] *Idem, ibidem*, p. 150.
[41] Julia Kristeva, *Soleil noir. Depression et mélancolie*, 1987: „Amintiți-vă cuvîntul deprimatului: repetitiv și monoton. În neputința ei de a se înlănțui, fraza se întrerupe, se vlăguiește, se oprește. Sintagmele înseși nu mai izbutesc să se închege. Un ritm repetitiv, o melodie monotonă ajung să pună stăpînire pe secvențele logice, sfărîmate, și să le transforme în litanii recurente, obsedante. În fine, cînd muzicalitatea aceasta frugală se stinge și ea, la rîndul ei, sau pur și simplu nu reușește să se instaleze cu ajutorul tăcerii, melancolicul pare a-și suspenda, proferînd, întreaga ideație, umbrind-o cu albul asimboliei ori cu preaplinul unui haos de neordonat al gîndului".
[42] Jean Cocteau, *Essai de critique indirecte, ed. cit.*, p. 164.
[43] *Idem, ibidem*, p. 165.
[44] *Idem, ibidem*, p. 185.
[45] *Idem, ibidem*, p. 184.
[46] Jean Cocteau, *La Difficulté d'être, ed. cit*
[47] *Idem, ibidem*, p. 7.
[48] *Idem, ibidem*, p. 8.
[49] *Idem, ibidem*, p. 27—28.
[50] *Idem, ibidem*, p. 37—38.

Scanned with OKEN Scanner

[51] Emil Botta, O *simplă viață*, în *Teatru*, nr. 4, aprilie 1972, p. 23—25. Reprodus în *Emil Botta interpretat de...*, *ed. cit.*, p. 97.
[52] Jean Cocteau, *Du merveilleux au cinématographe*, în *ed. cit.*, p. 48—49.
[53] *Idem, ibidem*, p. 50—51.
[54] *Idem, ibidem*, p. 59.
[55] *Idem, ibidem*, p. 71.
[56] *Idem, ibidem*, p. 88—91.
[57] *Idem, ibidem*, p. 92—93.
[58] Jean Cocteau, *Le Passé défini*, Journal, Texte établi et annoté par Pierre Chanel. N.R.F. Gallimard, 1983.
[59] *Idem, ibidem*, p. 11.
[60] *Idem, ibidem*, p. 42.
[61] Claude Mauriac, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*. Odette Lieutier, Paris, 1945.
[62] Jean Cocteau, *Le Passé défini*, *ed. cit.*, p. 29.
[63] Jean Cocteau, *Le Rappel à l'Ordre*, în *Le Secret Professionnel* p. 213.
[64] *Idem, ibidem*, p. 268.
[65] *Idem, ibidem*, p. 220.
[66] Jean Cocteau, *Opium*, *ed. cit.*, p. 51.
[67] Jean Cocteau, *Thomas l'Imposteur*, *ed. cit.*, p. 18.
[68] Jean Cocteau, *Le Secret Professionnel*, *ed. cit.*, p. 215: «L'espace d'un eclair nous voyons un chien, un fiacre, une maison pour la première fois.»
[69] Jean Cocteau, *D'un Ordre considéré comme une anarchie*, p. 254. Apud Claude Mauriac, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*, *ed. cit.*, p. 33.
[70] Jean Cocteau, *Le Potomak*, *ed. cit.*, p. 341.
[71] Emil Botta, *Trîntorul*, E.P.L., Buc., 1967. Prefață de Ovid s. Crohmălniceanu, p. 7—9.
[72] Claude Mauriac, *Jean Cocteau ou la vérité du mensonge*. Odette Lieutier, Paris, 1945, p. 34—35.
[73] Jean Cocteau, *Le Secret Professionnel*, *ed. cit.*, Paris, 1922, p. 179; 183.
[74] *Idem, ibidem*, p. 210.
[75] Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain*, *ed. cit.*, p. 44.
[76] Jean Cocteau, *Le passé défini*, *ed. cit.*, p. 47.
[77] *Idem*, p. 59.
[78] Emil Botta, *Scrieri* 3, *ed. cit.*, p. 299.
[79] Jean-Pierre Millecam, *L'Etoile de Jean Cocteau*, précédée d'une lettre de Jean Cocteau à l'éditeur. Monaco, Editions du Rocher, 1952.
[80] Jean Cocteau, *Le Passé défini*, *ed. cit.*, p. 51.
[81] *Idem, ibidem*, p. 59.
[82] *Idem, ibidem*, p. 59—60.
[83] *Idem, ibidem*, p. 164.
[84] *Idem, ibidem*, p. 165.
[85] *Idem, ibidem*, p. 191.
[86] Emil Botta, *Scrieri* 3, *ed. cit.*, p. 288.

Scanned with OKEN Scanner

[87] *Idem, ibidem,* p. 279—281.
[88] Jean Cocteau, *Lettre à Jacques Maritain.*
[89] Roger Lannes, *Cocteau,* Editions Pierre Seghers, p. 19.
[90] *Idem, ibidem,* p. 22.
[91] *Idem, ibidem,* p. 22.
[92] *Jean Cocteau par Jean Cocteau, Entretiens avec William Fifield,* Editions Stock, 1973, p. 12.
[93] Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra, ed. cit.,* p. 186. V. capitolul *Avant que se lève le soleil.*
[94] Léon-Paul Fargue, *Espaces,* 5e édition, N.R.F. Paris, Gallimard, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1929. V. *Mirages,* p. 76—77.
[95] *Idem, ibidem,* p. 104.
[96] Gaston Bachelard, *Lautréamont,* Librairie Jose Corti, Paris, 1939, p. 50. V. capitolul *le Bestiaire de Lautréamont* unde la p. 30, Bachelard observă că printre cele 185 de animale ale bestiarului ducassian primul rang îl deţin cîinele, calul, crabul, păianjenul...
[97] *Jean Cocteau par Jean Cocteau, Entretiens avec William Fifield, ed. cit.* p. 17.
[98] Roger Lannes, *Cocteau, ed. cit.,* p. 28.
[99] *Idem, ibidem,* p. 87.
[100] *Jean Cocteau par Jean Cocteau, ed. cit.,* p. 47.
[101] *Idem, ibidem,* p. 49.
[102] Unamuno, *Que es verdad?* Ensayos, vol. VI, Madrid, 1918, p. 219—244. Eseul a fost scris în martie 1906.
[103] *Idem, ibidem,* p. 243.
[104] *Idem, ibidem,* p. 222.
[105] Unamuno, *La Ideocracia,* in *Ensayos,* vol. II, Madrid, 1916, p. 201—218.

Scanned with OKEN Scanner

COMPARATISMUL PARADOXAL

Scanned with OKEN Scanner

„ARBOR INVERS"

Copacule, semeni cu *Nimeni* și *Niciderl*,
copac funest al incertitudinilor mele.

EMIL BOTTA, Lecția de opium

Copacule,
dacă nu știi să zbori,
nu mă urma.

EMIL BOTTA

Vorbind, în *Poetica* (1459 a4-8) despre importanța de a fi metaforici, Aristotel nu uită să sublinieze faptul că metafora este „un indiciu al darurilor naturale", observație ce-ar trebui să elimine o mare parte din rezervele noastre față de *comparatismul paradoxal*. Îl vom numi astfel pentru a-l deosebi de cel pozitivist și didactic. Afinitatea, analogia și similitudinea dintre opere depășesc, ca relație și realitate, cercul magic al influențelor vizibile ori declarate. Înrudirile, similaritățile, corespondențele pe care le avansează comparatismul paradoxal trec dincolo de perspectiva bunului simț. Ele îmbrățișează antinomia și transgresează nu doar principiul aristotelian al necontradicției. Filosofia lui Stéphane Lupasco ne învață că abolirea simultană a mai multor principii determină o potențare a fenomenelor paradoxale. Or, afinitățile în creație sînt adesea fenomene paradoxale pe care nu le explică a-

Scanned with OKEN Scanner

naliza izvoarelor, proximitatea în spațiu și consecuția în timp. Prea multă logică anulează chiar operația profundă de interogare a asemănării și asemănătorului. Atunci, de ce am elimina tocmai aporia, atunci cînd evaluăm stiluri, mentalități, sintaxe vizionare și obsesii artistice? În artă se întîmplă la fel ca în paradoxul lui Zenon cu Ahile și broasca țestoasă. Același traseu nu înseamnă și aceeași operă, iar ritmul alergării nu condiționează și detașarea piciorului mai iute de cel lent. Parcursul identic nu face decît să-i diferențieze încă o dată pe cei ce-l străbat mereu cu singurătatea propriei neasemănări.

„Prefer să fiu un om cu paradoxuri decît un om cu prejudecăți" declara Jean-Jacques Rousseau, acest tutore frenetic al firescului și Naturii (ca naturalețe și dar nativ) în Cultură. Pe urmele lui, de ce n-ar opta și criticul, eseistul sau hermeneutul modern pentru o lectură mai degrabă paradoxală decît zădărnicită de preconcepții, cum se întîmplă la liziera comparatismului, unde totul e defrișat și aducerea la lumină a „potrivirilor" și ascendențelor (descendențelor) confirmă, în primul rînd vecinătatea, nu doar, în dicționar, ce există între prejudecată și prejudiciu.

Practicînd o formă deschisă de dialog estetic și colocviu axiologic, comparatismul paradoxal preferă metafora critică — fără să meargă neapărat pe urmele lui Aristotel, ce avea mari rezerve față de comparație, socotind-o „mai puțin agreabilă, căci e prezentată prea îndelung" și „nu se mărginește să spună că aceasta este aceea; nici nu mulțumește spiritul care caută" (*Poetica*, 1410 b17-21).

Paralela Emil Botta—Nichita Stănescu nu aspiră să fie, ca atare, decît una din metaforele critice pe care le poate propune lectura-ecorșeu, atunci cînd disecă pe viu — iată încă un paradox — ființa operelor citite împreună. Pentru mulți iubitori de poezie apropierea dintre cei doi scriitori e mai degrabă imposibilă. Șocul lor va fi și mai mare, cînd vom îndrăzni să le spunem că dintre poeții postbelici numai Nichita Stănescu e în măsură să ne releve ce-a însemnat pentru liris-

Scanned with OKEN Scanner

mul ultimelor decenii, tutela recunoscută sau nu a creației lui Emil Botta, cu amphibologia ei, cu acel straniu histrionism prea ușor redus la teatralitate.

Poetul *Necuvintelor* a radicalizat, pînă la ultimele consecințe, direcții lirice impuse de Emil Botta, neregăsibile la Barbu, Arghezi, Blaga sau Bacovia. Acești uriași interbelici, deveniți marile tutele în lirismul ultimelor decenii, n-au făcut poezie ca o *Epica Magna* în jurul verbelor *a fi, a dori, a visa*, precum autorul *Întunecatului April*, Umilul-Milul „școlar al durerii", ce ne povestește vedeniile lui, Des-pe-ra-rea ori întîlnirea cu: „O capodoperă a lui Naiba, / un lucrușor, / nu, nu acel ipotetic / «lucru în sine»" *(Non grata)*.

Singur Emil Botta a fost, între poeții interbelici, poetul-narator, liricul-povestitor. Și-a scris versurile ca pe niște istorii, spuneri și narațiuni, ca pe niște basme despre himeră, melancolie, stele și lună, dîndu-le drept invenții, falsuri, apocrife, născociri și scorneli, iscodituri ale neantului, palavre despre Neființă, plăsmuiri despre vis și întîlnirea cu îngerul.

Poezia-iscoditură și invenție („acest factotum al inventiunii") e a lui și toate sensurile poveștii sînt regăsibile într-un limbaj liric descoperit de Emil Botta care, înainte să fie actor și regizor în poezie, e un șăgalnic și tragic *povestaș, povestar* ori *povestelnic*, cum și-ar fi zis dacă ar fi cunoscut aceste sinonime regionale, cu aer de diminutiv, numindu-l, în diverse zone ale țării, pe narator și povestitor.

Poezia-poveste a conceptelor și a ispitirii abstractelor zone ale spiritului, *poezia-istorie* a unei revelații și multiplicări a adevărului — „adevărul polipier" al lui Nichita Stănescu — *poezia-invenție* a lumilor gravide de ființe, „minciună de adevăr", cum e deconspirată în *Frunză verde de albastru, poezia-lucru, pricină, proverb, zicală, zicătoare, arătare, expunere, înfățișare* și *spunere* miraculată, definește mereu limbajul liric din *11 Elegii* (1966), *Laus Ptolemaei* (1968), *Necuvintele* (1969), *În dulcele stil clasic* (1970), *Măreția frigului* (subintitulată „Romanul unui sentiment", 1972), *Epica Magna* (1978), *Opere imperfecte* (1979) și *Noduri și semne* (1982), cărți care au adîncit riscul și creati-

Scanned with OKEN Scanner

vitatea cuvintelor, mizînd pe curajosul hibrid, etalat ca o apostazie mereu necesară. Erezie obligatorie după resurecția pe care a cunoscut-o conceptul de poezie pură, devenit în perioada interbelică „proporția de aur". E suficient să citim eseurile și conferințele lui Ion Pillat din *Portrete lirice* (1936), unde poezia pură, în accepția pe care i-a dat-o abatele Brémond, e căutată pretutindeni, pînă și în fabulele lui La Fontaine, al căror scenariu epic intră în umbră, dimpreună cu morala întîmplărilor istorisite în versuri. În acest context asediul hibridului se impunea de la sine. Or, și aici Nichita Stănescu face operă de radicalizare. După ce a dus mai departe obsesiile matematice și geometrice ale lui Ion Barbu, continuînd o direcție eminesciană, el radicalizează poezia-poveste a lui Emil Botta, intersectînd-o cu ispita abstractului. Ispită trăită, dar și jucată.

Poezia-poveste împlinește în opera celor doi scriitori unele din cele mai originale apocalipse lirice și creează, astfel, o presiune a misterului unică. La greci, apocalipsa, însemna descoperire, dezgolire, destăinuire și încredințare a unei taine, confesiune elevată a unor secrete umane sau divine, în fine mărturisite. Ea nu se reducea doar la conceperea viitorului și cunoașterea „Sfîrșiturilor" din literatura eschatologică. Dezvăluirea presupunea și planul celest și angaja misterele cerului ori tema paradisului pierdut. Paradisurile existente, la care se adaugă cele artificiale, se află în miezul apocalipselor moderne. Accentul cade pe tainele originare și genezăă, pe locul omului în lume. Or, marea poezie a genezei din opera lui Nichita Stănescu și aceea a paradisului pierdut îl consacră pe poetul *Necuvintelor* și *Elegiilor* printre cei mai originali creatori și continuatori ai lirismului apocaliptic, devenit meditație, ispită a geometriilor și abstractului, în fine, asumare nu doar a tainelor pitagoreice și a muzicii sferelor, ci și a dificultăților apărute în teoria mulțimilor infinite studiate de Georg Cantor, de pildă, cel invocat ca un zeu modern al paradoxului în poemul *Aleph la puterea Aleph.*

Scanned with OKEN Scanner

Artist din spița Dedalizilor, Nichita Stănescu e și el un Strengar. El are afinități cu Emil Botta, celălalt mare strengar al poeziei române moderne, pe care-l vedem amenințat cu streangul precum Villon, de vreme ce e patronul lirismului goliard din zilele noastre: „la streanguri cu tine, Strengar!" Versul acesta ivit dintr-un joc de cuvinte, pe care-ți vine să i-l atribui lui Nichita Stănescu, face parte dintr-un poem ironic-sarcastic aflat în volumul *Un dor fără saţiu*. De-a lungul a patru decenii, el a cunoscut tot soiul de variante, în *Figură*, *Staţiune*, *Centru* (toate din 1932), *Cărămidă* și *Este descriptia* din 1972, forma definitivă datînd din anii 1976—1978 cînd s-a oprit la titlul *La Cărămidă*. A fost mai întîi „Vezi streang la strengari", apoi „și vezi streanguri, / streanguri pentru strengari" și în sfîrșit: „Și acolo, în zare / la munții de var, / acolo am streanguri / pentru strengari. / Tu, Strengar, / privește și treci prin oglindă / ca un Til-Buh-Oglindă / Dacă nu, / la streanguri cu tine, Strengar!"

Cercetînd variantele, vom observa că de-a lungul a patru decenii sînt păstrate nuclee importante din „povestea" poemului, sintagmele ce o localizează, trimiterile la *Orb, orbi*, deci la un martor ciudat căci lipsit de vedere. E păstrat și jocul de cuvinte. În schimbările ce intervin, importante, sînt implicate digresiunile lirice și relaționarea elementelor. Dar povestea și, mai ales, amenințarea rămîn. Or, consecvența, în mijlocul atîtor căutări și inconsecvențe, e o dovadă în ce privește prioritatea structurii „narative", niciodată eliminată, ca și cum ea ar fi însăși regula jocului liric. Am văzut o parte din manuscrisele lui Nichita Stănescu. În ele există, de la început, născocirea și paradoxul, jocul verbal și jocul minții. Schimbarea pare să survină la nivelul spunerii, al unei oralități, mereu luate în seamă ca și cum lucrul pe manuscris ar fi un soi de circulație a aceluiași motiv în gura unor povestitori diferiți.

Există în poezia lui Emil Botta și a lui Nichita Stănescu o formă inconfundabilă a lirismului-poveste și eseu. Cînd Emil Botta își reia uneltele, hibridul liric

Scanned with OKEN Scanner

izbucnește cu o nouă vigoare, dovadă ciclul *Vineri* și edițiile din 1976 și 1978 la *Un dor fără saţiu*. Această resurecție a fost determinată de mutațiile cruciale și organice pe care le provocase lirismul-narațiune prin *11 Elegii*, *Necuvintele* și *Măreția frigului*. Cărțile lui Nichita Stănescu repun în circulație un model liric a cărui ascendență nu era conștientizată, la adevărata valoare. În anii '60, Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia par pentru moment singurii poeți interbelici reintegrați. Ei își împart prozeliții pe măsură ce opera lor reintră în circuit și se petrece recuperarea, pînă la inflație, doar a zonei onirice din avangardă. Cărțile lui Nichita Stănescu, îndrăznim să credem, l-au ajutat pe poetul „dorului fără saţiu" să se cunoască mai bine pe sine. În universul ambelor opere, actul de a povesti e convertit în lirism și poem metafizic. Poezia îmbrățișează romanescul, alungat pînă și din proză. Proza intră în poezie nu doar printr-un adaos de cuvinte „prozaice". Breșa ori hibridarea acționează prin poveste. Lirismul își asumă toate conotațile verbului *a povesti* pe care le transformă în stiluri. *A bîrfi, a blama, a calomnia, a cleveti, a conversa, a defăima, a difuza, a denigra, a dialoga, a discredita, a întinde, a lăți, a duce, a împrăștia, a ponegri, a propaga, a propovădui, a răspîndi, a vorbi,* devin gesturile prin care viziunea lirică ni se impune. Tot acest spectru semantic e prezent în poezia lui Emil Botta încă de la volumul său de debut. În poezia lui Nichita Stănescu, el își face apariția odată cu *11 Elegii* (1966), *Laus Ptolemaei* (1968), *Necuvintele* (1969), *În dulcele stil clasic* (1970) și *Măreția frigului (1972)*, ultimul volum fiind chiar subintitulat „Romanul unui sentiment". Cei doi poeți au vocația dialogului și a născocirilor vizionare. Operele lor ne sugerează harta unor analogii imprevizibile la prima vedere. Afinitățile organice îndreptățesc cu asupra de măsură această paralelă-paradox, pe care vom încerca s-o dezvoltăm și care va cunoaște cu timpul soarta antinomiei ce poate deveni mîine-poimîine loc comun. Emil Botta ne ajută să-l înțelegem mai bine pe Nichita Stănescu. Poetul *Necuvintelor* ne oferă o perspectivă nouă asupra metodei lirice și artei poetice inaugurate

Scanned with OKEN Scanner

de *Întunecatul April*. Cunoașterea identității prin alteritate, «Je est un Autre» spunea Rimbaud — și cucerirea individualizării (individuației) prin recursul la anonimat — practica pseudonimelor și a vocilor din filosofia lui Kierkegaard — sînt tehnicile de bază ale lecturii-ecorșeu, în accepția pe care i-am dat-o. Ele aparțin deopotrivă operei și mitologiei existențiale. Cîndva Nichita Stănescu i-a dedicat un poem lui Emil Botta. Un poem deloc ocazional. Lectura lui ne-a oferit prilejul de a intui afinitățile ce există între două opere ce nu păreau să comunice la nivelul unor straturi esențiale în creație. „Inima lui e șaua lui Hamlet" a spus Nichita Stănescu despre Emil Botta. Acest vers m-a convins, dincolo de marile diferențe în identitate, că există afinități elective fundamentale între Emil Botta și Nichita Stănescu. Și așa au început să-și vorbească, sub semnul ascendenței și descendenței, două opere smulse singurătății la care le obligau propria lor originalitate și inaderența la tutele.

La Botta, dionisiacul, tenebrosul poet al hibridului, am descoperit — cu ajutorul lui Nichita Stănescu — acele categorii negative ale lirismului și tot la el am întîlnit „necuvintele", într-o accepție ce va atinge maxima amplitudine și conștiință de sine după *11 Elegii*, apărute în 1966, an cînd se reeditează *Întunecatul April* și *Pe-o gură de rai*. Doi poeți de vîrste diferite intră în conștiința receptării postbelice, în același an, și, pentru moment, din motive diferite. Unul e tînăr, vijelios, imprevizibil, sigur de sine și manifestă o libertate nețărmurită față de soarta limbajului liric. El face din elegie filosofie și dor fără sațiu de dragul abstracțiilor. Celălalt e matur și a fost aproape uitat ca poet, în răstimpul celor mai bine de două decenii care s-au scurs de la ultima lui carte — apărută în 1943, în război, și primită destul de rece în comparație cu entuziasmul pe care-l stîrnise debutul. Între timp se afirmase ca Actor de unde și grăbita etichetare a poeziei sale: teatralitate. Întoarcerea lui era de fapt o reeditare ce conținea doar un singur poem inedit: *Nenumărații*. Nichita Stănescu se impune definitiv după apariția celor *11 Elegii*. El publică mai multe volume im-

Scanned with OKEN Scanner

portante înainte ca Emil Botta să tipărească remarcabilul ciclu de inedite, intitulat *Vineri* (1971), echivalent cu o carte — mare — de poezie. Unul e prolific, celălalt reticent și retractil. Destinele par diferite. Și, totuși, îi leagă nenumărate similitudini, ca și cum apele freatice ale poeziei ar contrazice apele ei de suprafață.

Intuiția necuvîntului apare la poetul „dorului fără saţiu" prin filosofie, purtînd în ea însemnele acelui „dincolo de bine și de rău" din opera lui Nietzsche, la care se adaugă concepția despre polinimie și repetiție din scrierile lui Kierkegaard. O altă posibilă sursă ține de arta vizuală, plastică, fotografică și cinematografică, unde se jonglează cu negativul viziunii încă nedevelopate, actualizîndu-se imaginea răsturnată, înaintea celei în drept, aceasta din urmă trebuind să fie citită pe dos sau cum scrie Nichita Stănescu în poemul *Dezîmblînzire* din *Epica Magna*: „De mult negru mă albisem / De mult soare mă-nnoptasem / De mult viu mai mult murisem / De visare mă aflasem". La Emil Botta —, marele maestru al oximoronului, așa cum avea să ni-l prezinte, într-un „Breviar", Șerban Cioculescu, — revelația necuvîntului își are rădăcinile vitale în creația și mentalitatea orală. În basm, viziunea „nedevelopată", negativă e sinonimă cu utopicul, mirificul și fantasticul. În descîntec, prefixul negativ e alipit vorbelor obișnuite, cu efect de exorcizare, astfel că necuvîntul e unicul mod admisibil de pronunțare a unor realități interzise rostirii. Necuvîntul este eufemismul și sugestia, el asigură ocolita numire a morții, durerii, suferinței sau bolii, aducînd în poezie luptele invizibile dar eroice ale eului împotriva neantului și neființei. În oraţie sau colind, el traduce, la modul inefabil, o tutelă a binelui, jinduită, și care nu se poate proclama cu trufie. În ghicitoare, ascunde, sub masca interogațiilor, un răspuns, unica afirmare posibilă, disimulată și dezvăluită prin uimirile și nedumeririle ce-o întîrzie. În fine, în proverbe, necuvîntul e acel *Aleph* al înțelepciunii, locul geometric din care iradiază întregul unor experiențe, sugerat doar printr-o aschie sapiențială.

Scanned with OKEN Scanner

Pornind de la izvoarele necuvintelor, această descoperire fundamentală pentru poezia lui Emil Botta și Nichita Stănescu, înțelegem încă un element care dă rezistență paralelei noastre, propusă, inițial, ca un paradox, ca o metaforă critică. Cei doi mari poeți vizuali sînt și niște poeți orali de anvergură, adjudecînd pentru modernitate oralitatea, acea spunere memorabilă, transparent abstrusă și persuasivă, dînd scrisului frăgezimea și fulgerarea replicii, calitatea prezenței de spirit. Scrisul-spunere e cu atît mai insolit cu cît ne vorbește despre Himeră și Melancolie, despre înseninare și litera *t* sau despre himera, melancolia și înseninarea ideilor.

Adevărul este că „necuvintele" lui Emil Botta își luminează mai bine prezența după ce se tipăresc *Necuvintele* lui Nichita Stănescu. Discursivitatea metodei lirice pe care o practică poetul mai tînăr dă o altă transparență operelor ce o preced în timp. Numai că *înțelegerea retrospectivă* și explicarea trecutului cu mijloacele și obsesiile ce definesc prezentul creează și o iluzie a similitudinilor, un fel de *trompe l'oeil* care poate amăgi multe judecăți de existență. Pentru că Nichita Stănescu ni-l face *mai clar* pe Emil Botta — orice mare poet scrie și o postfață implicită despre opera poeților ce l-au precedat — putem exagera afinitățile și corespondențele ce-i leagă în mod efectiv. Perspectiva critică paradoxală (și totuși comună deja) că literatura modernă e precursoarea clasicilor rămîne, în fond, un „arbor invers" în peisajul euristic. Din clipa în care înțelegem cît de multe legături *se pot face* (sau *există*) între *Necuvintele* și *Întunecatul April* (Neprimăvara sau adevărata primăvară) nu putem să nu devenim susceptibili în fața atîtor similitudini deduse ori induse, și o minimă reticență e salvatoare. Oricît de mult ar părea un poet explicabil prin altul, ca un „arbor invers" reflectînd în apă imaginea celui de pe mal, chipul operei deduse și rupte din sfera celei reale, socotită aidoma sau geamănă lui, nu se aseamănă și nu e identic cu partea-i simetrică.

Înainte de a cerceta deci lumea corelațiilor posibile să nu uităm un lucru esențial: Nichita Stănescu nu

este Emil Botta, ci doar un *arbor invers*, de care ne slujim pentru a vedea arborele pe care-l privim. Tot așa Emil Botta nu poate fi mai mult decît un *arbor invers* pentru poezia lui Nichita Stănescu :

> Arbor invers am rămas, rupt din sfera
> cu sfera aceasta aidoma, geamănă...
> Și totul îmi pare știut dar nimica
> din ce știu cu ce este nu se aseamănă.
> *(Arbor invers)*

Comparatismul ajutat de morala lecturii-ecorșeu poate lansa, după infinite iluzii și nesfîrșite avataruri, propriul său paradox : doar cel ce compară poate spune că neasemănătorul se aseamănă și că asemănătorul nu se aseamănă.

„JOC DE TRECERI"

> Sînt un *fost*, un *va fi* și un *este* ce trece
> Azi, între mîine și ieri îmi amestec
> scutecele și giulgiul.
> QUEVEDO

Poeții ce se trag din „vestitul neam de artiști al dedalizilor" cărora li se dedică *Elegia întîia* din cele *11 Elegii* sînt neîntrecuți, precum Emil Botta și Nichita Stănescu, în arta metamorfozelor, hrănind tema obsedantă a inconstanței. Unealta poeziei lor este metafora pararetorică, labirint sau zig-zag al cuvîntului dincolo de cuvînt. Vertijul reveriei plurale dă un alt sens viziunii care e un continuu glissando. El mărturisește hiperluciditatea și melancolia ce tensionează conștiința instabilității funciare. Neliniștea ființei e legată de aceea a cosmosului. Poezia metamorfozelor exprimă inconstanța, pluralitatea eului și universului. În capitolul al treilea al *Eseurilor* lui Montaigne, descoperim o adevărată „glossă" pe tema mișcării și varia-

Scanned with OKEN Scanner

ţiei ce a făcut gloria atîtor arte poetice baroce, legîndu-şi heraldica de nestatornicie, trecere şi schimbare: «Le monde n'est qu'une *branloire* pérenne. Toutes choses y *branlent* sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Egypte, et du *branle* public et du leur. La constance même n'est autre chose qu'un branle languissant» *(Essais*, chapitre III, 2). Dincolo de înţelegerea universului ca un leagăn etern în care totul se clatină fără încetare, de la pămînt şi stîncile Caucazului pînă la piramidele din Egipt, trebuie să reţinem dubla determinare a acestei mişcări: din lăuntru şi din afară («du branle public et du leur»), dar mai ales ideea că însăşi *constanţa* nu e altceva decît o clătinare, o mişcare sleită de puteri, fără vlagă. Iată leagănul *(Le monde n'est qu'une branloire)* lui Montaigne într-un splendid poem al lui Nichita Stănescu, unde frăgezimea suavă a cîntecului trece din amphibologie în cosmogonie şi din geneză în anatomie a eului multiplu. Infinitele perspective unesc, astfel, marile pulsaţii ale vizualului hipertrofiat şi vociferant. Tema fricii de moarte acompaniază tema instabilităţii. Cîntecul de leagăn trece în veghea şi privegherea sufletului şi a lumii:

Să nu adormi. Spiritele stărilor de suflet
se dau în leagăn. Hei-ho
pentru ninsoare, pentru gheaţă, pentru frig.
. . . . . .

El crede că sînt eu,
ei cred fiecare-n parte că sunt eu.
Toţi morţii mei cred că sunt eu
Şi eu cred că sunt eu.
Oh, fereastra prin care
faţa mea cu o mie de ochi pe ea,
priveşte...
. . . . . .

Să nu adormi. Rămîi cu mine. Nu adormi,
pînă cînd veghea va mînca din noi înfometată
şi însumi de însumi se va rări,
deodată.

(Cosmogonia, sau cîntec de leagăn)

Elegia lucidităţii, melancolia stării de veghe ce se joacă rîzînd-plîngînd cu „spiritele stărilor de suflet"

Scanned with OKEN Scanner

continuă, în acest poem al lui Nichita Stănescu, melos-ul și threnos-ul de hei-ho al poeziei lui Emil Botta. „Vederile ca furnicile", invadînd obrazul poetului împresurat de *Întunecatul April*, se continuă în fața cu o mie de ochi ce ne privește din opera lui Nichita Stănescu. Iar agonia eului, a lui Joseph Turmel din *Elogiul ipocriziei*, se desăvîrșește în memorabilul și sfîșietorul recviem scris pentru atunci cînd „însumi de însumi se va rări, / deodată".

Atracția spiritului baroc pentru hibrid vine din credința în mișcare, în atotputernicia trecerilor pe care nu le pot exprima elementele pure, „necorcite" din punct de vedere cromatic sau acustic sau necombinate morfologic. *Vederea* prin cuvinte, văzul-auz de care e „bolnav" lirismul lui Nichita Stănescu e o obsesie veche în artă. Multiplicarea ochilor, în reprezentarea mielului pascal, de pildă, precede cu multe secole revelația pe care a avut-o Nichita Stănescu atunci cînd a descoperit pictura lui Țuculescu. Reprezentarea lumii ca un spațiu invadat și locuit de ochi e veche și nouă. Ea pare să traducă un soi de pulsiune de tip *regressus ad uterum* a limbajului, o nostalgie a originilor. Litera jinduiește să redevină ideogramă, dar mai ales, de ce nu? pictogramă. Scrisul se zbate să se prefacă în privire hipertrofiată, visînd să reajungă văz și vedere reală, clarviziune, discurs văzut. Poetul e obsedat de ideea că rostirea ar putea fi arătare, epifanie, și nu doar enunțare și pronunțare. Să nu uităm că „dorul fără saț" al lui Emil Botta exprimă mereu și o aspirație către *scrisul-epifanie*.

Ispita hibridului e o dominantă a viziunilor emil-bottiene, de unde și inadecvarea unei analize de poetică a elementelor în accepția pe care i-a dat-o Gaston Bachelard. Ne apropiem de versurile din *Pe o gravură de Munch*, de ofilirea paradisului „din rozele / întunecate ca haitele iadului", de trecerea harului în „neroniană splendoare": „Și crinii aminte-și-aduc / de a lor neroniană splendoare / și rarele dalii aminte-și aduc / de saturnalii, / Ah, demonica natură ascunsă a florilor, / metamorfozele / Ce capete de cîini răsar din rozele / întunecate ca haitele iadului? / Și întunericul

Scanned with OKEN Scanner

mă acoperă, / mater tenebrarum / noaptea primordială / din care se născură miriadele".

Iată și un fragment dintr-o doină a hibridului, în sfîșietoarea litanie modernă a lui Nichita Stănescu:

Și-am zis verde de albastru,
mă doare un cal măiastru...
și-am zis pară de un măr,
minciună de adevăr.

(Frunză verde de albastru)

Foamea de alteritate, tensiunea între neființă și ființă, dintre unitate și nimic, dintre totalitate și nimic sînt cuprinse într-un poem al cărui titlu trimite voit la hibrid. *Un om de cal* e corespondentul modern și „abstract" al unei mari obsesii imaginare în poezia și arta lumii. Centaurul — omul cal — galopînd, să ne aducem aminte, în atîtea poeme simboliste, în lirica parnasiană și în sanguinele unui Ion Pillat, revine și în poezia lui Nichita Stănescu. Centaurul e hibridul ațițător (din multe picturi moderne) ce l-a obsedat întratît pe Picasso — creatorul unei centauromanii plastice unice. Dar reprezintă mai mult, de vreme ce ilustrează, prin imaginea dublului, o viziune asupra existenței, „un om de cal" părînd a fi însuși filosoful, provocatorul și strategul (motto-ul trimite la Calul troian printr-un vers din *Eneida*: „...lute spre ziduri urcă fatalul cal, îndesat cu oșteni") asediatorul cetății închise a ideilor: „Față de ceea ce există / nimica nu este nici mare / nici mic. / [...] O, galaxia aceasta / cît un punct este / față de ceea ce este, — / iar punctul / și el, cît un punct este / față de ceea ce este // [...] I-ha, i-ha, / eu sînt un om de cal / galopînd într-un punct. // Numai între ceea ce nu este / și între ceea ce nu este, / inima mea este mai mare / decît inima mea / și trupul calului / este mai mare decît trupul meu..." *(Un om de cal)*. Am putea compara *Cavalerul cu Melc de Aur* al lui Emil Botta cu *Un om de cal* pentru a zădărnici tendința spre omogenizare prezentă în orice demers comparatist. „Lunarul cavaler" cu deviza lui „Încet, încet" și cu dictonul atît de anti-comparatist „Quod licet"... (a cărui urmare o cunoaștem) din poemul lui Emil

Scanned with OKEN Scanner

Botta nu seamănă cu „omul de cal", unde elegia singurătății și a minciunii, în vastitatea lumii și sub pulsația miracolelor ei, e tradusă în versuri asemănătoare cu ecuațiile matematice. Nichita Stănescu explică propensiunea eului spre metamorfoze pe o direcție vehiculată de atîtea tratate de psihologie și po(i)etică. În *Epica Magna* (1978) reveria schimbărilor e descrisă ca o formă de protecție, de îmblînzire a spaimei: „Ca să nu mă distrug din spaimă / în fiecare secundă / am fost lăsat să fiu / oricine, altcineva" *(Metamorfozele,* II). Și cît de definitorii pentru poezia lui Emil Botta sînt versurile poemului din *Epica Magna,* unde regăsim nu doar sintagma comună „Oricine" („«Oricine», «Oarecare» așa visam în visările mele naive, odinioară, să fie numele, prenumele meu" afirma Emil Botta în interviul ce i s-a publicat în revista „Luceafărul" sub titlul *Călătorie în viitorul care a trecut),* cît înțelegerea legăturilor ce apar între spaimă, angoasă, teama de moarte și nevoia de alteritate, biciuind și încercînd să exorcizeze *trecerea* unei identități cu ajutorul metamorfozei care este o trecere și petrecere, în și prin mai multe identități. *Invocare* din volumul *Oul și sfera* (1967) ne amintește de acel devorator *altceva* sau *altul,* supus laudelor și invectivelor în poezia lui Emil Botta. Nostalgia alterității îi leagă, cu certitudine, pe cei doi scriitori. „Voi, acel altceva, mereu și întruna / decît același mine însumi, / mereu și întruna" conjură și se lamentează poetul în *Invocare.* Îl revedem pe celebrul (acum) personaj inventat de Emil Botta în *Elogiul ipocriziei.* Acel, de fapt acei Joseph Turmel ce-i asaltează eul supunîndu-l unui asediu al alterității. Și ne reamintim de poemul *Altul, același* din volumul *Un dor fără saţiu.* Donjuanismul eului «Je est un Autre» traduce nu numai o pluralitate a iubirilor, ci și una a spaimelor. Nestatornicia nu este doar simplu hedonism, ci și cutremur provocat de reveria continuă asupra fugitivei existențe. Ființa determinată de o implacabilă evanescență se apără prin metamorfoză și „donjuanism" morfologic de gheara timpului. Masca pluralității ascunde obrazul des-figurat. Așa cum observa Jean Rousset în cartea sa *Le Mythe de Don Juan* (Ed.

Scanned with OKEN Scanner

Armand Colin, Paris, 1978, p. 121), în marea panoplie semantică a mobilității și schimbării intră cuvinte precum *trecere, pasaj, mutație, variație, fugă, instabilitate, volubilitate*. La acest inventar de sinonime am mai putea adăuga numeroase cuvinte *(primenire, înlocuire, deviație, strămutare, modificare, fluctuație, răsturnare, preobrajenie, împărtășire, reformare, inovație)*. Pentru simplificare să reținem din lista lui Jean Rousset *volubilité* și din sinonimele românești *a împărtăși (a schimba impresii)*.

Frica de moarte, spaima, nedumerirea se lasă vindecate cu ajutorul metamorfozelor, hibridul vizionar sau masca — unealta schimbării — asigurînd un leac pentru cutremurul lăuntric.

Spectaculozitatea hibridului pune în umbră legătura ce există între discursivitate și metamorfoză, între volubilitate și angoasa în fața trecerii, între nevoia de a împărtăși (schimba) cuvinte și idei și dorința de a mărturisi (depune mărturie) a celui ce trăiește convulsiile petrecerii și iminența propriului martiriu.

Lirismul lui Emil Botta travestește orice frică sau temere în volubilitate. Greu să-i găsim poetului român un compars la fel de locvace, inegalabil cum e pe direcția lirismului tragic-flecar. Emil Botta e guraliv, vorbăreț și unic mai ales în crearea metaforei-alocuțiune. E pus pe conversație și dialog, trăiește din discurs și simpozion, scapă de angoase prin cuvîntare și tăifăsuială. Se simte absolvit de neant și „morțile" (fricile) ce i-au fost destinate apelînd la cel mai pestriț colocviu cosmic. Volubilitate tragică, să ne amintim de poezia *Aurelia* și de *Declarația mierlei* și volubilitate melancolică — am putea socoti că e și monologul lui Hamlet, el însuși un exemplu ilustru pentru vizualul vociferant. Ce înseamnă insolitul hibrid lingvistic **„constructor de vrăbii"** definindu-l pe poet, dacă nu că acesta ar fi un creator de locvacitate fiind cunoscută gureșa și guraliva comunicare a cenușiilor păsări. Posedat de metamorfoze, de viziunea hibridă asupra lumii, Nichita Stănescu ni se relevă ca cel mai autentic continuator al „volubilității" lirice, avîndu-l ca maestru, în lirica interbelică, pe Emil Botta, orator paradoxal ce

a răscumpărat liric și filosofic prea des incriminata oralitate. Se știe că poetul *Necuvintelor* prefera să-și dicteze poeziile în ultimii săi ani de viață. Prefera deci să le spună. Să le creeze spunîndu-le. Multe dintre aceste poeme, fiind rostite cu o genialitate generoasă și atoaterisipitoare, nici n-au rămas (n-au fost păstrate) pierzîndu-se în (pe)trecerea clipei. Oralitatea lui Nichita Stănescu avea doza ei de teatralitate specifică. Poetul se slujea de o dicție artificială și ingenuă în același timp, cîntîndu-și — legănîndu-și poemele cu aerul că le-ar silabisi. Teatral în spunere era și Emil Botta. El a descompus cîndva cuvîntul Des-pe-ra-re, fragmentînd logosul ce s-a văzut astfel supus la un tainic *sparagmos*, precum în mitul lui Osiris. Poetul *Întunecatului April* recita rostind cuvîntul rar, de parcă ar fi tras de „frînghia silabică", astfel numită de neprevăzutul lui afin Nichita Stănescu.

Cum picurat atît de rar și tras de frînghia silabică începe și monologul întunecatului prinț, înger căzut pe tărîmul Danemarcei: „to be or not to be". Metamorfoza și trecerea îl obsedează și pe acest „Andru plîngînd" din dramaturgia lui Shakespeare, căruia îi răspunde ca un ecou, peste secole, poemul lui Nichita Stănescu, aflat în *Obiecte cosmice (Alfa)* tipărite în 1967: „Nimic nu rămîne el însuși mai mult / decît o foarte singură dată. / Nu sînt vinovat că trăiesc / într-o lume întruna schimbată" *(Andru plîngînd)*. Nici numele nu rămîne identic cu sine, pentru că poartă și el o infinitate de trupuri. Scria Emil Botta în *Elogiul ipocriziei*, în 1931: „Nu sînt niciodată *eu*, inițial și drept, ci totdeauna vacant, reflex al nenumăraților alții cari mă domină", socotind încă numele drept „unica identitate precisă", „stare civilă invariabilă": „Silabele includ ca într-un diamant perfect sensul existenței, aici și în frontierele lui, numai, văd eventuală, posibilitatea unei deveniri." În *Testament*, Nichita Stănescu va pune pînă și numele sub semnul schimbării și nonidentității cu sine: „Numai numele să nu / mi-l amintești, / pentru că el are / o infinitate de trupuri / și s-ar putea să și-l arate / pe-acela / pe care tu nu-l cunoști." Acest fără de sfîrșit al schimbării va

Scanned with OKEN Scanner

genera chiar un sentiment de saţietate şi monotonie, mărturisit în poemul *Mă asemui cu un copac:* „Apoi îmi voi schimba iarăşi planeta / şi-aşa mai departe, / ce monotonie, doamne dumnezeule!" În *Soleil noir (Dépression et mélancolie*, N.R.F. Editions Gallimard, 1987, p. 45), Julia Kristeva descrie relaţia dintre disperare şi structurile de litanie recurentă, obsedantă, ale limbajului trăind o înlănţuire şi continuitate fracturată, numită de cercetătoare «l'enchaînement brisé». Există o încetinire în rostirea „depresivă", cu atît mai importantă cu cît taie „paradoxal" respiraţia unor poeme locvace precum cele scrise de Emil Botta şi Nichita Stănescu. „Debitul enunţării e lent, frînt de tăceri, de interstiţii între silabe, intonaţiile devin monotone, iar structurile sintactice se caracterizează prin suprimări şi omisiuni, ce refuză o legătură, o ferecare sau o încătuşare (îmbrăţişare) a cuvintelor." Kristeva numeşte acest atribut al enunţării «la capacité d'enchaîner» (de «concaténer»). Fracturarea rostirii pe tărîmul propriei dezinvolturi şi înstrăinări e datorată acestui surplus de luciditate şi de efect. Ea produce un nou limbaj şi aduce prin poezia lui Emil Botta şi Nichita Stănescu acel „cuvînt total, nou, străin de limbă" invocat de Mallarmé, («un mot total, neuf, étranger à la langue»). Interesant este să-l descoperim pe Nichita Stănescu trăind cu luciditate acest sentiment de amnezie tipic depresiei născute de atingerea alterităţii: *A treia elegie* numeşte lenta vorbire şi respingerea identităţii de către o alteritate anonimă, vagă, asemeni celeia pe care a evocat-o şi Emil Botta: „Astfel mă încordam să-mi aduc aminte / lumea pe care-am înţeles-o fulgerător, / şi care m-a pedepsit zvîrlindumă-n trupul / acesta, lent vorbitor. // Dar nu-mi puteam aminti nimic. / Doar atît — că am atins / pe Altceva, pe Altcineva, pe Altunde, / care, ştiindu-mă, m-au respins."

Fără să aibă neapărat legătură cu „subcapitolul" liric *Contemplare*, partea a V-a din *A treia elegie*, poemul *Covîrşitor* ne evocă melancolia şi monotona legănare, acea reiterare a rădăcinii *branl-* din fragmentul ales din Montaigne: „Erau şapte cărări, am ales-o pe a opta, /

Coala 217 coala 27

Scanned with OKEN Scanner

era cărarea covîrșitoare. / Rosinanta a pus șaua pe mine / și crudă-i povara: / un cal în ruine / duc în spinare. / Și covîrșitoare-i a opta cărare / și covîrșitor mă iubesc eu pe mine. / Dragule, mie îmi spun, / (și vocea mea-i alta, / și catifelată / și mîngîietoare) — / dragule, ca ochii din cap / drag îmi ești, foarte drag. / ... Și cu sărăcia de cal în spinare, / visez un cîntec, întocmai, / încetișor, covîrșitor: / *Călare pe calul cel pag, / el trece, el, foartele drag, / încetișor, covîrșitor.*"

Atît la Emil Botta cît și la Nichita Stănescu, reveria trecerii provoacă rîsu'-plînsu', stare la rîndu-i hibridă amestecînd damnare și resurecție, vinovăție și absolvire de sine: „Ah, rîsu' plînsu' / ah, rîsu' plînsu' / mă bufnește cînd spun / secundei vechi putrezind în secunda / de-acum" *(Rîsu' plînsu')*. Căci există o nestatornicie resimțită ca nenorocire, numită de Jean Rousset «l'inconstance noire» (în cap. *Les variations* din vol. *Le mythe de Don Juan*, p. 123) și o nestatornicie încîntătoare, trăită ca o sărbătoare și plăcere, ca o legănare în grație și inocență, numită de exegetul barocului «l'inconstance blanche». Contrazicînd manicheismul teoretic prilejuit de mitul lui Don Juan și prejudecăți ale receptării ce-l declară pe Nichita Stănescu solar și apolinic și, ca atare, diferit de nocturnul și dionisiacul Emil Botta, analiza operei celor doi poeți relevă o construcție hibridă a viziunii și o continuă schimbare a stărilor de spirit, „Inconstanța albă", euforică, surîzătoare dispare după primele două volume ale lui Nichita Stănescu, iar la Emil Botta e numai jumătate din masca dezvăluind spiritul ludic, pus pe o strengară familiaritate cu lucrurile și cu stilul în *Întunecatul April*. Dar nici un poem nu se află în întregime sub tutela albei nestatornicii. Căci pariul metamorfozei este un mod de a supraviețui luciditații confruntate cu reversibilul. Poezia lui Nichita Stănescu *Metamorfozele* ne „explică" regizarea existenței într-un sens atît de caracteristic și pentru carnavalescul din opera lui Emil Botta, pentru lirismul întronat de autoportretul cu măști: „Ca să suport să fiu și ca să nu mă speriu / că sunt, — / trezindu-mă

Scanned with OKEN Scanner

leu, memoria leilor mi s-a dat [...] / Ca să nu mă sperîu și ca să nu mă distrug / de spaima de a fi arbore, / mi s-a dat memoria arborilor. / Și umbră mi s-a dat ca și lor pe timpul soarelui; / și aventura de copac mi s-a dat. // [...] fiind tot timpul unul-altul, — și altcineva fiind mereu, / singuratecul care este." *(Metamorfozele)*.

O singurătate multiplă și multiplicată sălășluiește în operele celor doi poeți, atît de populate de arătări. Sub hegemonia lui Proteu și a neostenitei Circe, stările de suflet și de spirit refac un Babel al viziunii și cugetărilor unde nimic nu rămîne același: „Voi nu rămîneți aceleași, lumi / ale tristeții; / pe ce cămile-n ce deșerturi / oblice, călătoriți. // [...] Voi nu rămîneți aceleași, lumi / ale morții; / unde, sub ce imaginate piramide / vă sustrageți colorii negre?" *(Pean,* II).

Poezia lui Emil Botta și Nichita Stănescu seamănă cu un „joc de treceri", creator de sine și de lume: „Joc de treceri, mai iuți, mai încete / pentru ochiul meu, odată cu mine creîndu-i pe / arbori, pietrele și rîul" *(Enghidu,* III).

Tema ființelor gravide de ființe din *Obiecte cosmice* își are un corespondent în palimpsestul trupurilor din poezia lui Emil Botta. Poetul „dorului fără sațiu" este un creator de viziuni borgesiene, în care descrierea lumii seamănă cu acele miniaturi reprezentînd animale al căror corp se conturează înghițind în el trupurile altor jivine. Viziunea hibridă este intertextul cosmic analog intertextului discursiv. Trupul, sufletul sînt definite de Nichita Stănescu asemeni acelor „arătări" orientale populate de sufocante alaiuri de ființe și stări: „...mirosul nu e altceva decît o lume / locuită de ființe repezi, / ...auzul are / locuitorii lui sufocați / unul într-altul // [...] în suflet există o populație / a amintirilor // Cosmosul rînjește. / Pînă cînd și în rînjetul lui, / sînt războaie și păci // ale ființelor de rînjet" *(Elogiu)*.

În *Cosmogonia sau cîntec de leagăn,* Nichita Stănescu numește poezia „O veghe gravidă de lucrurile lumii", perspectivă convertită în *Descălecare* în com-

Scanned with OKEN Scanner

poziția plastică a unei picturi naive ce suprapune, cu egală valoare în spațiu, ființe și obiecte de dimensiuni diferite: „Și plopii se acopereau cu trupuri de copii / ținînd în frîie trupuri lungi de cai." Suprapunerea și îngemănarea ființelor și stărilor de spirit, ce ajung adesea să coincidă, asemeni unor figuri geometrice, ne amintește, nu doar prin spațiile aglomerate și ticsirea de obraze și măști, de „alaiurile" poeziei lui Emil Botta. Încă din volumul *O viziune a sentimentelor* (1964) Nichita Stănescu nu mai trăiește identificarea cu universul ca pe o formă a predării de sine, ci ca un teatru al metamorfozelor. În poezia *De-a sufletul* descoperim unul din primele sale «autoportrete cu epifanii», împresurate de lucruri și chipuri așa cum s-a întîmplat cu toate *Tentațiile...* și *Ispitirile sfîntului Anton* care au fost și au rămas autoportrete cu epifanii. „Trupul meu, cu vedenii cu tot" exclamă poetul. Prin poezii ca *De-a sufletul* și *Laudă omului* are loc încoronarea lirismului ca multiplicare a eurilor și punctelor de vedere: „Din punctul de vedere al copacilor / Din punctul de vedere al pietrelor / Din punctul de vedere al aerului" *(Laudă omului)*. Cunoașterea de sine prin metamorfoză primește statut de metodă lirică. Hipertrofierea simțurilor și acutizarea abstractului eliberează jocul consimilitudinilor și conformității, în stare să cruțe tocmai adevărul multiplu, „polipier", căruia îi este necesară identificarea cu multiplele puncte de vedere. Poezia își asumă, prin toate fibrele cuvîntului, magnificența, diversitatea: „Mă uit în dreapta și-n stînga, / cu mine însumi mă uit, / *folosindu-mă ca o privire* (s.n.) / Ascult ce se-aude sus, ce se-aude jos, / sînt, tot, un timpan armonios."

În elegia modernă a lui Emil Botta și Nichita Stănescu, lamentarea de sine e înlocuită de utilizarea de sine ca receptacol multiplu rezonator al durerii universale. Aceasta pare să fie semnificația pe care o are *Omul-fantă*, poem discursiv despre un martor ce se transformă în fereastră spre cosmosul din afară și cel din lăuntru pentru ca fisura și rana ființei lui astfel deschisă spre lume să devină o adevărată cale de

Scanned with OKEN Scanner

cunoaștere. Omul-fantă are o retină „lipită de retina lucrurilor". El înnobilează în hărțuitoarea realitate modernă statutul profund mediator al ființei ce-și descoperă calea (în sensul pe care îl dă lui *tao* Lao Tze) spre cele ce sînt și înțelegerea lor. Iar volumul *Dreptul la timp* (1965) mărturisește durerea ca o suferință a naturii umane în atingere cu marea Natură: „Și dacă mă dor pe mine însumi, cu rîuri, / cu pietre, cu o dungă de mare" *(Enghidu, I)*.

„ÎN LUMEA SIMULTANĂ... ÎN LUMEA SUPRASIMULTANĂ"

A fost odată, într-o pădure de tei,
un cal a cărui mîndră și țintuită șea
și ale cărui mîndre hățuri, hehei,
erau ochiul meu și privirea mea.

A fost odată, ca niciodată, un fel,
un fel de a fi ca o cascadă,
în care curgeau miel după miel,
floare după floare, o turmă și-o livadă

Zeul stătea călare pe ochiul meu,
pinten îi era privirea mea rătăcită.
NICHITA STĂNESCU, *Baladă*

Am putea spune că poetul dăruie fiecărui element al realului și gîndirii destinul pe care l-a avut celebrul Demostene. Precum la atît de persuasivul vorbitor din Antichitate, ce și-a desăvîrșit arta elocvenței ținînd pietricele în gură, tot așa în poezia lui Nichita Stănescu, minunea ritoriei moderne se împlinește în spațiul vast al palimpsestului filosofic, liric și parabolic, printr-o „inefabilă" prezență contaminatoare. Piatra — aflată în centrul meditației despre limbaj și ființă — devine un etalon în „încordarea înțelesurilor în ele însele" *(A patra elegie)*. Prin ea poezia și universul învață arta vorbirii și persuasiunii. Muta și indestructibila parte de real, — „Greu este să jupuiești o piatră de sinele său" *(Ridicare de cuvinte)*

Scanned with OKEN Scanner

—, a cărei nedezbinare de sine e într-atît jinduită de poet, simbolizează suprema aspirație spre nemișcare, opusă alunecării ireversibile, bîlbîielilor și gîngăvelilor din agitație și frămîntare. Piatra și cuvîntul sînt asimilate, ca esențe fizice și abstracte ale lumii, cu o promisiune a nemuririi. Ca un zeu al eternității în cerul gurii, piatra i-a dăruit lui Demostene, în urmă cu două milenii, hegemonia și apoi nemurirea, garantată de arta cuvîntului. În maxilarul devorator al timpului, universul învață de la pietre să se numească pe sine, sub zodia unor înțelesuri fără de moarte. Poemul *Raid în interiorul pietrelor* din ciclul inedit *Obiecte cosmice*, aflat în volumul *Alfa (1967)*, e „dorul fără saț" al lui Nichita Stănescu și elegia unui modern condamnat la mișcare și alergare: „Raid în interiorul pietrelor / în structurile fixe. / Mă rog pentru plictiseală, pentru spleen." Un lamento ce ne reamintește versurile lui Emil Botta din *Fantasmagoria*: „copaci, întoarceți-vă în muguri, în boabe, / și voi, oameni, în pietre."

Intersectînd, cu structura fixă a pietrei, realul și biiguitoarele silabe, Demostene a impus regalitatea cuvîntului. Există, în acest mit al oratoriei, și o posibilă intuire a valorii hibridului, necesar în artă cel puțin ca exercițiu de virtuozitate. Limbajul liric, creativitatea au fost mereu, pentru Nichita Stănescu, expresii ale unei intersecții dintre ceva și altceva: „*E vorba despre intersecția dintre ceva și altceva. Adică este vorba despre cuvînt*" (s.n.), iar „nu de intersecție între două linii". Hibridul creator (reflectînd „hibridările pozitive" pe care le-a cercetat și Piaget) ilustrează o paradigmă de neocolit în istoria artei și literaturii.

Nichita Stănescu exaltă structurile hibride. Într-un poem intitulat *Despre firile contemplative, despre ce spun ele și despre unele sfaturi pe care am a le da*, amestecul e socotit o pricină de a fi, un mod de a acționa, un obiectiv, o țintă a existenței ce se cuvine să părăsească staticul: „contemplarea și firile pe măsura ei / să-și găsească pricină de a fi / să se amestece, să părăsească staticul". Pornind de la rolul

contemplației, volumul *Laus Ptolemaei* (1968) se orchestrează ca un amplu poem simfonic despre meditație, intuiție și veghea spiritului. Versurile finale din *Prelecțiune* dezvoltă ideea că două ar fi întruchipările firii, după cum sînt determinate de „starea belșugului de timp la îndemînă / adică starea contemplării" și „starea lipsei de timp, adică / starea crizei". Aproximarea celor două feluri ale firii apelează la paradox, evocîndu-ne stilul sentențelor cultivate de Lao-tze : „Contemplația, adică staticul firii, / cel care din plictiseală se schimbă pe sine ; / criza de timp, adică, / starea firii care din oboseală / rămîne-mbrăcată în vechea sa haină, / în scutecul nașterii sale." Versurile nu se reduc la un joc metaforic de cuvinte. Lansînd o ipoteză, ele deschid o demonstrație ce se va continua în celelalte poeme ale volumului. Dinamic și producător de schimbare se arată a fi contemplativul stăpîn pe starea belșugului de timp.

El este cel ce va distruge bunul simț, căutînd pricini de schimbare și amestec. Pasivă e firea dominată de starea lipsei de timp și ea păstrează proporțiile bunului simț. Luciditatea, creativitatea și entropia se află de partea contemplativilor. Ei răstoarnă idei și concepții fixe, cutremurînd reprezentările omului despre sine și univers. Apostazia la care e supus bunul simț pregătește încoronarea unui consens viitor. „Firile contemplative iubesc rațiunea" *(Despre firile contemplative)* care „pregătește / următorul bun simț" *(Înfățișarea lui Ptolemeu)*. „Ereziile" contemplației și rațiunii nu sînt iraționale. Dimpotrivă. Căci ele repun în drepturi gîndirea și activează morfologiile spiritului, Prezența și Puterea de judecată, trezind noima și rosturile firii din starea amorfului apatic. Poetul confirmă astfel *po(i)esis*-ul rațional și cerebral al hibridului. Amestecul terifiant din viziunile zoomorfe, fitomorfe, combinarea regnurilor, încrucișarea stărilor, încîlcirea elementelor și încurcarea afectelor, barocul îndrăgostit de mixturile vizionare sînt mult mai aproape de rațiune decît am fi tentați să credem. Fantasticul e mai rațional decît realul, inocent și sentimental, ba chiar și patetic, prin felul în care se predă ob-

Scanned with OKEN Scanner

servației noastre, care vede exact ceea ce a fost învățată să vadă. Cînd rațiunea își oferă serviciile, ca *imixtiune*, *ingerință* și *intervenție*, contemplația naște hibridul și himera, descendenți ai unei premeditări și pătimiri cerebrale. Terifiantul se instituie la rece, e un joc al luciditații. Iraționalul e relevat de rațiune și ca atare devine inexplicabil în absența acesteia. Abstruzul vizionar din opera lui Emil Botta nu-și află tîlcul în preceptul lui Goya despre somnul rațiunii care naște monștri. Dimpotrivă, veghea rațiunii e născătoare de monștri, o veghe care, în artă, e mai ales creatoare de catharsis, operație fundamental simbolică și estetică, pusă în umbră de lecturile ce reduc obiectul artistic la disfuncții psihice, patologie și asimbolie.

Baia de luciditate la care sînt supuse cosmosul lăuntric și toate regnurile lumii e mărturisită în poemul *Aleph la puterea Aleph*, unde marele dar al poetului e cel al treziei și conștiinței exacerbate: „— Vai mie, de trei ori / vai mie. / După ce am dat numerelor cea mai înaltă / luciditate / pe care-ar putea s-o aibă un număr, / după ce / am dat trezie punctelor, / cea mai înaltă trezie, / iată, acum, / eu însumi dacă mai pot / să mă arăt în visul / vreunuia care doarme..."

Luciditatea atotrevelatoare potențează dorul fără sațiu și melancolia poemelor scrise de Emil Botta și Nichita Stănescu. Obstinata trezie asigură una din afinitățile fundamentale ce-i leagă pe cei doi scriitori. Ascendentul lor e luciditatea. Marii melancolici, elegiacii, ludicii, poeții fantaști, fanteziștii, iluminații sînt bolnavi de starea de veghe, împătimiți de logică și paralogică. Îi apropie vocația și suferința de a fi conștienți, strălimpezi în intuițiile lor artistice. Îi leagă acea stare a vigilenței și insomniei devoratoare. Numai un artificiu de retorică și un viciu al eufemismului îi determină să pună pe seama somnului și a coșmarului ceea ce văd grație unui simț exacerbat ce traversează reveria și veghea trecerii, cu mult mai cumplite decît visele despre alte lumi.

Emil Botta ne mai înșeală prin recuzită c-ar scrie o poezie a somnului, a beției imaginative. Nichita Stănescu îi deconspiră metoda în poemul său *Despre firile*

contemplative..., unde imaginația ni se arată a fi o formă de rațiune hipertrofiată, condusă de simțul contemplativ și de starea belșugului de timp. Cerebralitatea a fost un dar făcut modernității de poezia himerelor scrisă de Emil Botta. Continuatorul și, o vreme, contemporanul său Nichita Stănescu ne ajută să înțelegem dimensiunile unei ascendențe, doar parțial omologată. Ponderea diferitului, tentația eterogenului, joaca de-a feluritul și împestrițatul, pe care-o eliberează viziunile carnavalești, readuc, prin poezia măștilor, marele și orbitorul astru al lucidității. Ceea ce pare vertij, buimăceală, perplexitate și uluire, beție și tulburare nu reprezintă doar un seism al afectelor, ci, mult mai cumplit, însăși mișcarea pe care o face planeta de cuvinte în jurul luminii tutelare a spiritului, a cărui incandescență sau înfrigurată Hiperboree nu ne-o reamintesc decît vizionarii. Cînd Nichita Stănescu dialoghează în *Nod 1* cu acel lup cu gît de lebădă, care stă întins pe prima ninsoare, conversația lui nu e o înșiruire de vorbe tehui despre o diformă și nemaivăzută arătare: „Gemea și urla și mîrîia / cu gît de lebădă întins, / gemea și urla și mîrîia / lupul întins pe prima ninsoare. / De ce gemi, de ce urli, de ce mîrîi, / de ce strivești sub tine florile albe de zăpadă / tu, care ai gît de lebădă, lupule, / care stai întins pe prima ninsoare / și urli și gemi și mîrîi?..." Nu somnul rațiunii, ci îndelunga ei lucrare contemplativă va fi născut acest animal hibrid, simbolizînd macularea imaculării, strivirea inefabilului printr-o subită ori brutală imixtiune la care se adaugă imprevizibila proximitate dintre grație și violență. Partea imaculată din lupul straniu cu gît de lebădă trezește în noi o perplexitate mai puternică decît nedumerirea din întrebarea poetului: „de ce strivești sub tine florile albe de zăpadă?" Căci întrebarea se continuă în noi cu ecoul din invocație: „tu, care ai gît de lebădă, lupule", deci care ești făcut și din grație, nu doar din animalitate violentă și distrugătoare.

Contrar părerilor înrădăcinate, hibridul vizionar nu e doar un rezultat al împreunării, îmbinării sau îngemănărilor insolite. El ascultă firește de o *ars combi-*

Scanned with OKEN Scanner

natoria. Dar e mereu și un act analitic, o tehnică a separării multiplului în elementele ce-l pre-figurează. Aici, în acest *Nod 1*, se întrevăd mai limpede rațiunea și raționalitatea actului contemplativ. Nu partea de violență din lupul cu gît de lebădă ne face să tresărim în fața zăpezii pe care-o strivește sălbăticiunea, ci partea de grație din ferocea jivină. Cu ajutorul viziunilor sale compozite, Nichita Stănescu ne ajută să înțelegem cît har analitic și rațional se află în viziunile lui Emil Botta. Doar poezia ne relevă prinsoarea și pactul pe care și le asumă luciditatea, atunci cînd își imaginează cum ar reacționa sufletul și sufletul ce-și „gîndește" trăirile.

Toată demonia abstractului și a concretului din poezia lui Nichita Stănescu — spunînd despre sine „Înhămat sînt / la un car abstract" în *Căderea oamenilor pe pămînt* — ne obligă la o reconvertire a monedei imaginarului și lucidității. Numai că nu e vorba de două monede diferite, ci de capul și pajura de nedespărțit ale aceluiași bănuț.

Volumul *Noduri și semne*, subintitulat *Requiem la moartea tatălui meu* (1982), se deschide cu poemul *Semm 1* : „Plutea o floare de tei / în lăuntrul unei gîndiri abstracte / deșertul se umpluse cu lei / și de plante / Un tînăr metal transparent / subțire ca lama tăioasă / tăia orizonturi curbate și lent / despărțea privirea de ochi / cuvîntul, de idee, / raza, de stea / pe cînd plutea o floare de tei / în lăuntrul unei gîndiri abstracte." E admirabilă îngemănarea concretului și abstractului în această viziune-poveste și apocalipsă. Hibridul, Himeră a gîndirii concrete și a realului ce se gîndește pe sine, definește o prezență tutelară, în poezia lui Emil Botta și Nichita Stănescu, îngemănînd inocența și clarviziunea, floare de tei plutind pe cerul interior al abstracției.

Cu ajutorul lui Nichita Stănescu înțelegem direcția analitică, de-a dreptul „pointillistă", în care a evoluat impresionismul liric atras către o viziune ce se abstractizează, geometrizează și cerebralizează prin descompunere și mărire cu lupa a fiecărei celule imaginare. Fragmentarismul și ceea ce am putea numi

Scanned with OKEN Scanner

structura de mozaic a metaforei la Emil Botta și Nichita Stănescu — poeți „monumentaliști" — sînt dublate de o vocație a viziunilor simultane. Stilul compozit e o dovadă a acestui har de a simți și exprima simultaneitatea, pe care-l posedă un spirit artistic obsedat de ireversibila succesiune și de inconsecvența consecutivului și consecuției.

Poetul povestitor de viziuni care este Emil Botta stăpînește simultaneitatea și inconsecvența lumilor în discursivitatea lui narativă și ca atare bazată pe unități în succesiune sau repetiție. Un poem din *Necuvintele* ce se cheamă *Mim* „traduce" lirismul schimbării, suprapunerilor și amphibologiei întîlnit la Emil Botta: „Prea repede se schimbă ceea ce numim stări de spirit, / e ca și cum același mim / într-o cazarmă ar adormi mereu / în șirul nesfîrșit de paturi suprapuse din lăuntrul meu. [...] Mim fără limită precisă / nedespărțind un adevăr de o minciună, / lăsîndu-le să doarmă gîtuite / și pe aceeași pernă împreună.

În *Certarea lui Euclid* din *Laus Ptolemaei*, poetul se folosește de o descriere cu încetinitorul pentru a înscena toată sfîșierea și sărbătoarea simultaneității, și suprasimultaneității, ce ne-au izbit, dintotdeauna, în poezia lui Emil Botta. Pornind de la un fals citat din Euclid: „Nici un lucru nu poate să ocupe același spațiu în același timp cu un alt lucru", Nichita Stănescu își începe interogația *ex abrupto*, lăsînd, apoi, să curgă în voie dizertația lirică:

I

Dar sufletul și trupul?
Adorm și îmi las capul să-mi atîrne
în lumea simultană,
eliberînd de greutatea capului meu
această lume
și-ngreunînd cu greutatea acestuia
lumea simultană
. . . . . .

III

În lumea suprasimultană
trupul meu și cu trupul meu
se compun cu trupul meu.
Cu toate la un loc, simultan.
. . . . . .

VI

Ah, trupule, ah, copacule,
ah, iarbă cu verde, ah, iepure,
compunîndu-ne, îmbucîndu-ne
roți dințate, asimetrice,
gîndule.
. . . . . .

VII

Cu adevăruri ale clipei
ai vrut să-i spui : oprește-te
cînd nimburi ale lumii simultane
ne înfloreau pe creștete.

Autoportretele cu măști din poezia lui Emil Botta sînt și ele chipuri hibride într-o lume suprasimultană, în care obraz și mască se continuă și se despart, într-o ascundere și dezvăluire de identități. Dominantă este schimbarea. Nichita Stănescu surprinde acest „troc" al identităților în versurile din *Pe cel mai des*, poem cuprins în volumul *Belgradul în cinci prieteni* (1971) : „Fac schimb cu mine însumi, doamne, — / mă dau pentru o umbră, pentru o capră, / pentru o piatră." Și, totuși, cîtă transparență au hibridul și obrazul acoperit de masca prin care se vede, de parcă însăși conștiința simultaneității lumilor ar adînci și conștiința vitrificării, a acelei între-zăriri și multiple priviri, eliberînd o înspăimîntătoare transparență ce-l transformă pe cel ce vede în cel ce este la rîndu-i cercetat fără să cunoască sensul și urmările acestei halucinante scrutări : „Simt că a început să se vadă prin noi / de la o vreme, / ca și cum cineva ar privi / prin noi // Și spre ce privește nu știm" *(Vitrificare)*.

Un laser lingvistic
care să taie realitatea de dinainte
care să topească și să străbată
prin aura lucrurilor.

NICHITA STĂNESCU

Vorbirăm stelele
Cîntarăm vorbirile

NICHITA STĂNESCU, *Descrierea lui A*

Nichita Stănescu duce mai departe vocația lui Emil Botta de a gîndi cuvîntul pînă la celula lui ultimă. Îl obsedează verbul *sunt*, e lacom și înspăimîntat de *a fi*. Face dintr-o prepoziție, ca și Noica, un mod de întronare și răsturnare a înțelesurilor. Descoperă *Necuvintele*. Întîmplările, parabolele, elegiile, nodurile și semnele lirice, majoritatea poemelor din *Epica Magna* și *Opere imperfecte* alcătuiesc o meditație asupra limbajului, schițîndu-se asemănător și la Emil Botta. *Oricine, Oarecare, Contra-pasăre, nelumesc, nezămislitul, Neadevărul, Oare, Nù vede N-aùde, Nicăieri*, litera T au deschis, prin opera lui Emil Botta, o direcție a gîndirii despre cuvinte și a jocului lingvistic, creatoare de poezie. Sărbătorirea și exorcizarea limbajului au debutat cu meditația pe seama literei T, în *alegoria* scrisă ca prefață la volumul de desene *Balamuc Palace Hotel*. Nichita Stănescu a continuat această cale în epitalamurile, genezele și invocațiile ce-și iau drept idol litera A, inițială de la Apollo, zeul său tutelar. Interesul pentru litera A se manifestă încă din volumul *O viziune a sentimentelor* (1964), unde poemul *Spre Andromeda* evocă virtuțile limbajului capabil să atingă și să cuprindă cosmosul „cu o vocală, cu o singură vocală, / cu A".

Aventura meditațiilor despre limbaj și scriere debutează la Emil Botta prin conștientizarea *diferenței* pe care o instituie apariția sau dispariția unei singure litere. Între eroare și teroare, singura formă de grație o asigură litera T. De aici aura de terifiant pe

care o are limbajul, acea aprehensiune dublată de un sentiment de umilitate și culpabilitate în fața cuvintelor. Stări ce vor fi radicalizate de Nichita Stănescu. E drept, că la început, poetul *Necuvintelor* e tentat de apologie și panegiric, înălțînd pindarice ode primului semn din alfabet. Treptat el va conferi tot mai mult o dimensiune temporală micii fantasme scripturale care e litera, dăruind-o cu anotimpuri și devenire ca pe orice ființă, precum în poemul *Ce este viața? Cînd începe și încotro se îndreaptă?*, unde același semn grafic e mai tînăr sau mai bătrîn: „Ce este?/ Cum, ce este? / Este, pur și simplu. / Adică E, adică S, adică T, adică E. // Primul E mai vechi decît ultimul E. / Atît."

Devenirea și metamorfozele literei l-au obsedat pe Emil Botta, dovadă poemele *Thanatos, Cervantes, Lătineasca paserilor, Legitimare, Vînt al durerii, Potestas clavium.* Litera T se încarcă de o mulțime de sensuri în *Thanatos,* avînd puterea prezicerii ca și tebanul Tiresias (— ce joc sugestiv de aliterații!), darul îndoielii și al gîndirii, precum omul din celebra metaforă a trestiei gînditoare pe care i-o datorăm lui Pascal. Ea este și suportul credinței și al îndurării, însemnul crucii din atîtea răstigniri. Cum vedem, firava literă reface sensurile de prolog și priveghi, de *pre-zicere* și *pervigilium* pe care le au și alte simboluri din opera lui Emil Botta, reunind conotațiile ființei și neființei, ale primăverii întunecate. *Cervantes* reia liric micul fragment despre litera T din *Alegoria* la *Balamuc Palace Hotel,* trecînd-o, de astă dată, sub aura donquijotismului și a himerelor, după ce o situase inițial sub tutela lui Kierkegaard în *Alegoria* aceea, unde personajul era numit cu un pseudonim al filosofului danez, latinizat: Johannes de Silentius. În *Lătineasca paserilor,* literele *O* sau *I* devin suportul unor reflecții privitoare la impactul exclamației și al sunetului pur („un țipăt de ajuns ar fi") al cîntecului („dialog de aur între moarte și privighetoare") sau alternativei („ca o întrecere între *da* și *nu*"). În *Legitimare* e reluată obsesia acelui logos al tumultului și vaietului. Primează accentul: „Și un accent ascu-

Scanned with OKEN Scanner

țit, / un țipăt, o săgeată pe I : / Tumultí !" În *Vînt al durerii*, limbajul se retrage, invadat de un tremur și cutremur lăuntric pe care-l exprimă mai bine „catilinarele vîntului", după ce au fost disimulate de viclenia hohotelor de rîs. În momentele de criză, limbajul se eclipsează, lăsîndu-se înlocuit de rîs și de graiul mai expresiv al naturii. Valoarea magică și emblematică a literelor e pusă în relief în *Potestas clavium*, unde însemnele grafice sînt privite ca totemuri, formule inițiatice, citite de selenografi și selenologi, inițiați în Swedenborg, atenți cu toții la „Puterea cheilor", la „cuvintele-cheie / cuvinte-dezastru". Incantația are rol benefic sau malefic. Silabele sau vorbele inventate sînt esoterice și ele participă la un joc de copii, cînd nu sînt și o formulă de „legare" sau „dezlegare". Emil Botta a recuperat, în spirit modern, oracularul și valorile inițiatice ale cuvîntului. Mai solar, Nichita Stănescu va dezvolta magia cifrelor, atracția spre filosofia limbajului și valorile lui semantice contrastive ori de performanță. Poetul va socoti literele și sunetele drept praf de pușcă pentru glonțul locuind în cuvinte și va împinge gîndirea despre limbaj către o filosofie a lucrurilor, reificînd alfabetul, plasîndu-l în orizontul unor descoperiri ale fizicii sau opticii : „Litere, litere, sunete, sunete, / locuitori ai cuvîntului / praf de pușcă al glonțului ; / migrează inima mea spre roșu / îndepărtîndu-se de mine. // Abia dacă azvîrl după ea / un cuvînt — / frînghie sîlabică." *(Axios, Axios !)* Poetul va înălța un *Pean* literei A în *Necuvintele* (1969) : „Ce ești tu, A ? / tu, cea mai omenească și / cea mai absurdă literă, / o tu, sunet glorios ! // Cu tine mă lupt, / în tine azvîrl ființa mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia. [...] A, literă / borțoasă de toate literele." El va sublinia valoarea de asediu a limbajului, rosturile lui strategice, destinate unei cuceriri de noi teritorii. Atributul terifiant al literei îl obsedează pe Nichita Stănescu : „Muzică tu, cu gheară / care-mi tîrăști trupul pe deasupra / cuvintelor / asemenea mielului păscînd iarbă și / smuls de vulturi / *A, tu stafie amenințătoare* (s.n.), / Cine ești / *și ce vrei ?*" *(Pean)*. Încărcătu-

Scanned with OKEN Scanner

ra așa-zis malefică a limbajului liric e infirmată, în poeziile lui Emil Botta, cu acea ironie care se preface a lua în serios gravitatea și angoasa eului. Poetul are oroare de morga (și morbul) ideilor fixe și-și bate joc de spaimele filistinilor temători în fața puterilor persuasive ale artei. Ca de obicei, sfaturile lui sînt rostite „de-a-ndăratelea", *à rebours*, și ca atare semnul și semnificația se cer răsturnate: „Nu e bine să stai / pierdut în visare, / ascultînd cîntecele Poeților. / Fugi, fugi de vijelia muzicii lor, / de la primul acord. / Inima cîntecului o roade / un Spirit, cel mai temut: / o dorință, o vrere te prinde / pentru lumina tărîmului Necunoscut" *(Ascultînd cîntecele)*. De fapt nu de malefic e vorba, ci de tentația necunoscutului. Cîntecele Poeților, cuvîntul în ultimă instanță, par să fie elementul cel mai periculos în marea temă a ispitirii și culpabilizării. De aici idiosincraziile burgheze ce nu trebuie confundate cu teama artistului de a se lăsa dominat de uneltele sale, pe care le ține la distanță prin îndoială și insolență. Ostilitatea față de cuvinte e un vechi leitmotiv al scriitorilor care-și suspectează propriile unelte, protejîndu-le astfel. În *Laus Ptolemaei* (1969), Nichita Stănescu scrie un rechizitoriu *Împotriva cuvintelor*, iar afișata ostilitate maschează un sentiment de adîncă tandrețe și duioșie, o melancolie în fața ireversibilului și a scindării ce plasează literele în trecut sau netimp, iar trupul cuvîntului în prezent. *Împotriva cuvintelor* e de fapt un cîntec de dragoste, o elegie: „Ah, cuvintele, tristele, / ele curg în ele însele, / deși sensul lor e static. // Ce tragedie cuvîntul «iubito»! / După litera «I» urmează litera «U», / după litera «B» litera «I», apoi «T», apoi «O»... // ... // Prima literă a oricărui cuvînt / se află-n trecut, — / ultima literă — de asemeni, / Numai trupul cuvîntului / e în prezent. [...] Cuvintele-tristele / jumătate Timp — jumătate lucruri, / atît de lucruri încît / nelămuresc timpul, / atît de timp / încît adumbresc lucrurile."

Nichita Stănescu adîncește breșa din interiorul limbajului și dă forme acute rupturii dintre expresie și realitate, pregătind un alt tărîm al coincidențelor, acolo

Scanned with OKEN Scanner

unde părea că a fost întronat, definitiv, arbitrariul semnului lingvistic. El visează „un laser lingvistic / care să taie realitatea de dinainte / care să topească și să străbată / prin aura lucrurilor [...] care să smulgă întruna luminii / partea ei de apă, cu pești" *(Necuvinte,* în volumul *Un pămînt numit România).* Realitatea se cere altfel asumată în reconsiderarea luptei și armoniei dintre semne și lume.

Antropomorfizarea logosului se înscrie într-o operație mai profundă de umanizare a comunicării, visînd un omenesc al logicii și paradoxului, un umanism al perspectivelor cosmice și o cosmogonie a eului. În *Confirmare* „surîde S de vorba «sunt»". Deci literele au și o viață afectivă și, ca atare, nu trebuie ruptă logica referențială de aceea participativă. *Epica Magna* (1978) se deschide cu poemul *Descrierea lui A,* comparabilă, ca bogăție a perspectivelor, cu proiectul de la care a pornit Hesiod pentru a scrie *Munci și zile. Descrierea lui A* ar fi, deci, pentru Nichita Stănescu „muncile și zilele" acestei litere privită ca o realitate primordială și exponențială a limbajului. *A* este rînd pe rînd „gînd cu ancoră", „templu al cuvîntului" „rugarea trupurilor noastre fumegînde" „gîndire devenită strigăt", „trup / ca să rămînă din trupul meu / după spulberare", alter-ego, alternativă, „luptă care naște înțeles", „cort al amintirii", „steaua cuvîntului", spațiu al trecerii, punte deasupra vieții ce curge, zeu la care se închină soarele, piramidă, gîndire de sine, porta-voce a realului și mărturie despre cele ce sînt. „În numele iepurilor, A / în numele ierburilor, A / în numele bolovanilor și al nisipurilor, A, / în numele numelui meu, A / depunem prin tine mărturie / pentru nedreptatea / de a fi nemafiind." Revine în *Descrierea lui A* aceeași modalitate de restructurare a ipostazelor ca la Botta. Paradigma literei invocate se realizează prin aglutinare, enumerare și adaos, la fel ca în poemele *Thanatos, Cervantes, Lătineasca paserilor ori Potestas clavium.* Diferența e de cromatică: Botta e pictural, atras de vîltoarea expresionistă, în timp ce Nichita Stănescu preferă austeritatea desenului, economia epurei. Statutul literei glorificate e ace-

C-da 217 coala 28

Scanned with OKEN Scanner

lași la ambii poeți. Semnul alfabetic, iarba sau cîinele au, în egală măsură, dreptul la cîntec: „A e o literă. I altă literă / pe care nebunul de mine le cîntă pe citeră. / Cîinele este un animal, iarba o plantă..." *(Noe)*. Literele pot fi Erinii și Parce: „E steaua cea rea, e steaua cea gri, / e steaua cea verde / marele A și marele I / azi mă vor pierde" *(Prințul căzînd de pe cal)*. Precum în concepțiile din vechime „Scriere este totul", idee îmbrățișată și de poezia lui Botta, unde apare, adeseori, toposul lumii reprezentate ca o carte: „O, atunci / înțeleg totul / și neînțelesul / este o fereastră deschisă, / o *Carte a Lumilor* / lectura mea predilectă" *(Concertul)*. Sau în *Defensio auctoris*: „Citită, recitită poate să fie / misterioasa dimineață:/ roua e un imn / aurora e o elegie, / un țipăt lumina ce te înghează. / A Totului carte stă deschisă. / Tremurător mă aplec, / Natură orbitoare." Aceeași idee se țese într-o *Inscripție pe marmura nopții*, unde e preamărit limbajul stelelor ce împlinesc logosul scripturilor nocturne: „Totul a fost scris, / în cărți așternut. / această descriere». / ...Și încep a scriere." *(Muza)*. Nichita Stănescu dezvoltă vechea întruchipare a lumii ca in-folio cum va fi scris Emil Botta, într-un poem „Carte de aur / cu inscripții nepieritoare / în cerul sculptat !/ Și la magica filă a șaptea, / începe noaptea / cea plină de cîntece... / Oh, rătăcesc prin meandrele acestui in-folio / cu magistrul ce mă protege. / Înclinîndu-se peste umărul meu, / el se afundă în adîncimile cărții, / cu teoria copleșindu-mă / despre «natura lucrurilor» / — Stacojiule, Omega, nu, / lasă-mă să citesc singur / gigantica filă a șaptea: acolo e noaptea, / cutremur, gheenă de cîntec" *(Glosse)*. Ideea capătă dimensiuni de imn la Nichita Stănescu, precum în *Lecția de citire*, din volumul *Măreția frigului* (1972): „Scriere este totul. / Peștele e literă / în alfabetul mării. / O frază sunt păsările-n zbor. // Totul e scriere. / Totul este de citit. / Piatra poate fi citită, — / iar norii ne spun o poveste. // Triste, muncite alfabete, / înșiruind istorii vaste. / Chiar mîna mea ascunde-n sine / uitata scriere a unui imn. // Stau singur și în gînduri, Doamne,

iar gîndurile litere îmi sunt. / Încerc să recompun o frază / dar timpul meu preschimbă scrisul."

La Botta extazul în faţa alfabetului cosmic ia forma autoflagelării, a diminuării de sine: „De neînţeles / intraductibile, / nu recunosc / Alfa şi Omega mierlelor, / alfabetul mierlelor, / vocabularul mierlelor. / Şi dicţionare nu am, / unul româno sau franco / sau anglo-mierlin, / cu enluminura în aurul mat / *ad usum delphini*" *(Prostul)*. Alteori e vorba de o înşelare a aşteptării: „Şi la munţi, la scrisele pietre, / nimica, nimica scria" *(Pietrele scrise)*. La Nichita Stănescu există o mare doză de previzibilitate în discursul despre litere, în panegiricul sau elegia limbajului. Demonstraţia e evidentă, atitudinea incontestabilă. Sensul, de regulă, manifest şi categoric, îşi alege, uneori, cu premeditare valorile stridente ori flagrante. Emil Botta nu-şi epuizează demonstraţia, o lasă, dimpotrivă, în suspensie, avînd, cum bine ştim, oroare de vlăguirea sugestiei la care ne conduce definitivul. Teoreticianul face loc spiritului isteţ, abil, îndemînatec în inventarea de alegorii şi jonglerii imaginare.

Acolo unde „şcolarul durerii" e dibaci şi năstruşnic, poetul *Necuvintelor* îmbracă haina irevocabilului înţelept. Seducător prin speculativitate, el adoptă tonul sentenţios-laconic, deşi e atras, în egală măsură, de uriaşele *Saga* ale lumii, fiind limpede influenţa exercitată de *Epopeea* lui Ghilgameş asupra discursului liric, începînd cu volumele *11 Elegii* şi *Necuvintele*. Poetul *Necuvintelor* se fîstîceşte mult mai puţin decît „şcolarul durerii" atunci cînd îşi rosteşte filosofia limbajului. Conjuraţia lui sau împotrivirea faţă de cuvinte poartă o luptă făţişă cu demonia sau angelomania ce acordă autoritate şi hegemonie doar literei sau vocabulei. Deşi lupta poetului cu litera A („Cu tine mă lupt, / în tine azvîrl fiinţa mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia") anunţată în *Pean* evocă o victorie grăbită prin iscusinţă şi înşelătorie.

La Nichita Stănescu lupta poetului cu îngerul (bun sau rău) al literei e un duel distructiv, inteligibil, marcat prin scenarii transparente, afirmative şi răspicate.

Scanned with OKEN Scanner

La Botta insaţiabilitatea teoretică din *11 Elegii*, *Necuvintele* sau *Măreţia frigului* e aproape inexistentă. Locul verbiajului filosofic e ocupat de negrăit şi imensitate, de uluitor şi fantastic, de infinitezimala ipoteză, pusă chiar şi ea în surdină. Abilitatea candorii şi meşteşugul credulităţii anulează candoare şi credinţă. Poetul *Întunecatului April* scrie apoteoza limbajului ca un apostat cucernic. El rămîne acelaşi funambul, în echilibru pe frînghia silabică, evocîndu-ne nonşalanţa faţă de idoli a lui Nietzsche şi donjuanismul conceptual al lui Kierkegaard. La Nichita Stănescu poezia începe să se lase vrăjită de descoperirile fizicii cuantice şi ale concepţiilor noneuclidiene. Mirajul exercitat de marea ireverenţă a filosofiei lui Nietzsche sau Kierkegaard e înlocuit de fascinaţia cu care ne atrage gîndirea unui Niels Bohr, Georg Cantor sau Gödel. Litera sau cuvîntul, înmagazinînd energia atomică a limbajului, aspiră să devină inepuizabilul şi infinitul corpuscul, capabil să declanşeze energii cosmice. Breşa pe care a impus-o dintotdeauna poezia nu se mai foloseşte de clasicul bisturiu sau de ciocanul ori diapazonul lui Nietzche. Nichita Stănescu visează deja să fie un „laser lingvistic".

Dar acest laser lingvistic înmagazinează o căutare milenară a uneltelor. Cosmogonia literei A din opera lui Nichita Stănescu şi „gesta" literei T din scrisul lui Emil Botta refac un drum care e mult mai vechi decît poezia concretă şi reveriile simboliştilor, sonetele închinate vocalelor, acum mai bine de un secol, ori rîvna miniaturiştilor ce-au desenat trupul atîtor majuscule, beatificînd, în enluminură, corporalitatea, fiinţa şi cosmosul scrisului. În *Tantrasāra* lui Abhinavagubta aflăm adevărate imnuri închinate vocalelor. Acolo simbolurile *e* şi *i* sînt asociate cu „mireasma puterii supreme şi fericirea" ce „se realizează în voinţă". Şaisprezece vocale ar alcătui „sămînţa conştiinţei". O des invocată Upanişadă celebrează silaba divină OM, compusă din trei „foneme" şi litere A, U, M. Acestora le dedică Upanişada *Meditaţia perfectă*, un „poem" în care silaba OM e gîndită în perfectă identitate cu „Absolutul ca verb" (śabda —

Scanned with OKEN Scanner

brahman) și „Sufletul lumii" (atman). Cît de modern sună, mai ales azi, această Upanișadă în care „A este galben, se spune, / el este Energia ce se difuzează", caracterizarea literei relevînd un energetism atribuit semnului care l-a fascinat îndeobște pe Nichita Stănescu: „În fonemul A, / prima parte a monosilabei, / sînt născute și se vor disolva / Pămîntul, Focul, Rig-Veda, / exclamația *Bhur* / și Brahman Creatorul; // în fonemul U / secunda parte a silabei / născute sînt și se vor disolva / Spațiul, Aerul, Yajur Veda, / exclamația *Bhuvah* / și Vișnu Potectorul: // în fonemul M / născute sînt și se vor disolva / Cerul, Lumina, Sama-Veda, / exclamația *Suvar* / Stăpînitorul Siva. // A este galben, se spune, / el este Energia ce se difuzează; / U este alb / el este Lumina; / M este negru, / el e cele-ntunecate".

Așezarea acestei Upanișade lîngă poemele închinate literei de Emil Botta și Nichita Stănescu confirmă ideea comparatismului paradoxal. Tehnici ancestrale de inițiere și complexe ritualuri ale semnificării poartă o energie vizionară și o practică euristică similară cu aceea din „sintaxa fulgerului", „retorica șocului" și „laserul lingvistic" visate de poezia modernă.

VIZUALUL VOCIFERANT: „DOAMNĂ CU TOPORAȘ"

> Pentru a plăsmui cuvinte eterne, nu trebuie să ne simțim simțurile, trebuie să le privim.
>
> *Pius Servien*

> Dar, dragă Toma, să vezi și dumneata ce ciudățenie: toate acestea n-ar fi posibile prin asemănare. Toate acestea sînt posibile numai prin deosebire.
>
> Nichita Stănescu, *Scrisoare de dragoste*

Scanned with OKEN Scanner

El schimbă totul în vedere
înfometînd lumina.

NICHITA STĂNESCU, *Contemplarea lumii din afara ei*

În 1905, J.-K. Huysmans își tipărea, la „A, Messein, éditeur", volumul *Trois primitifs* pe care aveam să-l citesc așa cum a apărut reeditat de Flammarion, în 1967. În el sînt cuprinse o serie din lucrările lui Grünewald aflate la muzeul din Colmar. Printre ele există cîteva care ne ajută să aproximăm dimensiunile unei uriașe tradiții vizuale și vizionare pe care Emil Botta o reînvie în versurile sale, — oare de ce socotite teatrale sau artificiale?, cîtă vreme își reamintesc și trăiesc, cu propria inimă și retină, epifanii aproape aidoma cu cele milenare ori seculare. În biserica Antoninilor din Isenheim există un poliptic, unde e reprezentat *Concertul îngerilor*. El ne sugerează multiple corespondențe cu ipostaza suavă, de grație, a angelomaniei pe care o practică Emil Botta în volumele *Pe-o gură de rai* și *Un dor fără saţiu* sau în poemele din *Vineri*. „Decameronul îngerilor" din poezie seamănă cu acest *Concert* pictat de Grünewald. Tot cu ajutorul lui Mathias Grünewald, mă gîndesc la *Vizita Sfîntului Anton la Sfîntul Paul Ermitul în deșert* și la celebra *Ispitire a Sfîntului Anton* (mai reduse ca fantezie decît pînzele cu același subiect pictate de Bosch sau de Bruegel), am putea explica ansamblurile vertiginoase și plăcerea aglutinărilor de personaje din poeziile lui Emil Botta.

Există aici un mod de a fi al imaginii deopotrivă vizual și acustic, ce ne îndreptățește să vorbim de un *imaginar ce vociferează* ori de *vocile ce iau înfățișare* sau *glasurile ce-și dezvăluie chipul*. Arătările lui Emil Botta țîșnesc în poem pe fundalul unui bruhaha enorm și impetuos. Poezia e o imagine locvace. La colocviul cosmic pe care-l provoacă viziunile se adaugă mereu, ca o mică sau amplă voce, chiar textul scris ce pare că se aude, cînd îl vedem. E glasul comentatorului și al martorului, deloc apatic, mai degrabă vindicativ și tenace. Aceasta e partitura autoreferen-

Scanned with OKEN Scanner

țială sau metareferențială. Ceva ce-ar putea fi comparat cu foaia de hîrtie pe care sînt scrise cîteva rînduri, un detaliu pe care ai tendința să-l omiți — deși el e pictat în prim-planul *Tentației...* așa cum a reprezentat-o Mathias Grünewald *Ubi eras, bone Jhesu, ubi eras, quare non affuisti ut sanares vuluera mea?* citind în colțul din dreapta și dintr-o dată toată *Tentația...* ne conjură, plînge, se lamentează dimpreună cu vocea ermitului care-și strigă angoasa și trista nedumerire. *Auzim* apelul pe care l-am văzut abia într-un tîrziu. Scris pe petecul de hîrtie pictat de Grünewald în colțul tabloului. Și-l auzim așa cum percepem vocea inconfundabilă a unei întrupări ce-și proclamă creatorul, înainte ca să-i cunoaștem identitatea ori să-i distingem ideograma aleasă ca o esoterică parafă.

Vizualul vociferant e unul din atributele indiscutabile ale poeziei lui Emil Botta. În opera lui Nichita Stănescu el va cunoaște o expansiune discursivă fără precedent pe care o exprimă atît de pregnant *Elegia a zecea*: „Dar eu sînt bolnav, sînt bolnav / de ceva între auz și vedere, de un fel de ochi, un fel de ureche / neinventată de ere."

Și tot Nichita Stănescu e creatorul cosmicelor anatomii și ecorșeuri vorbitoare. Dacă n-am aminti decît celebra sintagmă „Oase plîngînd". În timp ce vizualul lui Emil Botta ține de miracol și uluire, de uimire și perplexitate, ochiul fiind încă surprins de ceea ce vede, epifaniile din *11 Elegii* sînt sistematice și organizate, desprinse parcă dintr-o metodologie de manipulare a perspectivelor optice. Reținem o acribie, un soi de conștiinciozitate a văzului vociferant la Nichita Stănescu, tactician și strateg în deplasarea trupelor și trupurilor imaginare. Există o scrupulozitate în demonstrație și o exigență neascunsă în cascada punctelor de vedere și utilizarea „stereofoniei" imaginare. Poetul *Necuvintelor* e mai tehnic, acolo unde poetul „dorului fără saț" e intuitiv, umoral și patetic. Emil Botta nu spune niciodată „din punctul de vedere al copacilor, ierbii sau pietrei..." E în schimb chinuit de propriile-i vedenii și asaltat de „dezordo-

Scanned with OKEN Scanner

natele plăsmuiri ale minții," de „diabolicele inteligențe". „Visează la Rosa Alchemica", martirizat de „osia lumii și roata furtunii" *(Dormind)*. El luminează, năucind *(Citiți !)*. Epifaniile lui vorbesc și își clamează arătarea. Ele sînt „nodul" unui ochi metodic ce radicalizează o cale a poeziei interbelice și moderne care a atins sensuri majore și în lirica lui Emil Botta. Dar nu pentru Mathias Grünewald, ne-am oprit la volumul lui J.-K. Huysmans. Ci pentru un tablou atribuit lui Bartolomeo Veneto, aparținînd vechii colecții Duca Melzi d'Eril, reprodus spre finele cărții. E vorba de portretul unei tinere ținînd o toporișcă, imagine ce ne-a sugerat atîtea corespondențe cu poemul *Doamnă cu toporaș*. Asocierea tinereții, a cărei splendoare e exacerbată de jerba podoabelor și a părului împodobit, cu ciudata unealtă prea puțin feminină, ce pare a fi un simbol inițiatic, cunoaște în pictura pe lemn a lui Veneto aceeași stranie reverberare de sensuri opuse, întîlnită de noi în poezia lui Emil Botta. Neașteptat, dar Primăvara chipului pe care-l vedem e „semănătoarea spaimei" și darurile unui anotimp al frumosului în ecloziune alunecă spre un presentiment al morții iminente. Tabloul lui Veneto nu conține acea indecizie pe care o asigură omonimia cuvîntului „toporaș" însemnînd și floare de primăvară și unealtă de supliciu. Acolo unde poetul folosește doar un cuvînt, pictorul are nevoie de un întreg discurs plastic ce compune chipul tinerei femei și sugerează insolita apropiere dintre primăvară și moarte (prin mîna care nu mai ține o floare ci poartă cu grație unealta supliciului) reflectînd prin lumina și superbia obrazului ceea ce poate să exprime direct gestul degetelor ținînd toporișca.

Tinerețea și frumusețea ascund în efemera pace a unui anotimp trecător și mirific calvarul și chinul, martiriul și patima. În tabloul pictat de Bartolomeo Veneto, primăvara obrazului e asociată cu însemnul morții precum în două versuri paradoxale dintr-o *Ars poetica* a lui Nichita Stănescu, unind ființa cu neființa : „că viața mea a fost mormînt / iar moartea mea o tinerețe". Tinerețea și neființa alcătuiesc o pereche

Scanned with OKEN Scanner

omniprezentă în scrisul lui Emil Botta. În *Doamnă cu toporaș* poetul revine la motivul Primăvara-Moarte definitoriu pentru lirica lui. Toposul a fost instaurat odată cu titlul volumului de debut — *Întunecatul April* (1937). El va fi reluat în invocațiile către Adonis *(Prinos)* și Dionysos *(Proverb)*, în dialogurile cu Ulysse *(Epithalam)* și *Nù vede-N-aùde (Vita nouva)*. *Doamnă cu toporaș* e o replică peste timp la statuia Primăverii Născătoare cercetată în versurile din *Prea multă lumină*. Scris ca un colind, printr-o voită contaminare a oratiei de viață și belșug cu oratia funebră, poemul *Chipul morții* ce datează din anii 1940-1943 ne ajută să relevăm semnificațiile mai puțin transparente din *Doamnă cu toporaș*. *Chipul morții* e un colind — începutul ne trimite la *Plugușorul* — plasat la începutul anului care era fixat primăvara în calendarele vechi. Viziunea restabilește valori ale unei mentalități ancestrale, așa cum le întîlnim în cultul lui Adonis, în ritualurile de fertilitate ce traversau anotimpul primăverii, sărbători nelipsite de prezența morții și a simbolului ce trimite la efemer :

Aho, aho
e pasărea Moarte
Primăvara Moarte
. . . . . .
Aho, aho !
e pasărea Moarte,
solia din cerul ce-i foarte,
foarte albastru.
Fumegos Departe,
ulciorule astru
te cuprind de toarte.
Primăvară Moarte,
mărțișorule Moarte,
la ferestre și praguri
sună-mi iar a moarte.

În tabloul lui Bartolomeo Veneto regăsim această simultaneitate terifiantă prezentă și în poemul *Doamnă cu toporaș*. O tortură iminentă tulbură liniștea trăsăturilor și din lumina aurorală a feței ne inundă clarobscurul amurgului. Pe cît de tăcută rămîne pictura cutremurîndu-ne cu „tăcerea" ei, „asurzitoare", cum ar

Scanned with OKEN Scanner

fi spus Emil Botta, pe atît de gureşă e poezia. Invective, argou, exclamaţii prozaice precipită sensurile malefice ale imaginii, clătinînd pînă la urmă aparenţa benefică. Supliciul şi cazna se lasă auzite în diferendul şi animozitatea pe care le exprimă versurile poemului *Doamnă cu toporaş*: „Am auzit noi / de ea, Doamna cu toporaş. / Ne ferim de ea / ca de foc. / Uite, refugii de beton, / am înălţat şi ziduri, / să nu dea de noi / semănătoarea spaimei, / Doamna cu toporaş, / despre care am auzit noi. / « — Rău, foarte rău / aţi auzit voi. / Eu despre Doamna spuneam, / o cîntam cu patimă, / Primăvara o cîntam, / acest lucru / era la mintea cocoşului. / Şi voi, / cu insolenţele voastre, / cu lipsa de tact, / aţi alungat cîntecul. / Verzi ca spanacul / şi galbeni, de ceară, / o să vă mănînce frica, / să ştiţi. / Şi Doamna cu toporaş / nu o să-l vadă, acest oraş. / Nici ghiocel nu veţi vedea, / să ştiţi voi !»". Spaima distorsionează versurile poemului evoluînd dinspre laudă spre colportare de zvonuri. Vociferarea din vrajba şi gîlceava replicilor înlocuieşte semnificaţiile de sărbătoare a primăverii cu cele de litigiu şi sărbătoare punitivă. Vocile, nenumăratele voci fictive ale poemului exprimă ceea ce îi este dat doar să sugereze tăcutului şi înspăimîntătorului „toporaş", omonim ambiguu care e reprezentat în pînza lui Bartolomeo Veneto. *Doamnă cu toporaş. Tînără femeie cu toporişcă.* Unealta hăcuitoare nu mai păstrează decît în gest „toporaşul" pe care-l citim ca floare dăruită unei ecloziuni efemere, unind primăvară şi moarte în aceleaşi silabe petale.

De la tabloul lui Bartolomeo Veneto la poemul lui Emil Botta, drumul imaginii a parcurs o cale enormă, aceea de la muţenie la polifonie reflectînd, însă, o polemică a reprezentării, o apostazie a reflectării. Obiectul care sugerează şi simbolizează a fost înlocuit de cuvîntul ce exprimă sau se lasă vorbit (comentat) şi orchestrat pe voci amestecate cu stridenţe. Singur, cuvîntul, ambiguu şi ambivalent mai aţîţă acum dihonia limbajelor şi semnificaţiilor.

În poezia lui Emil Botta subtextul şi paratextul ocupă un loc enorm, în pofida verbiajului şi a vocilor

Scanned with OKEN Scanner

în discordie. La Nichita Stănescu imaginarul vociferant mistuie orice falsă pudoare a nerostirii și locul subtextului e mult mai redus în comparație cu textul ce spune lucrurilor pe nume, pe numele lor adevărat sau paradoxal, care e pseudonimul. Toate obiectele vorbesc și se lasă vorbite. Referențialul e invadat de autoreferențial. Totul e discurs și prelegere. Ideile și cifrele, ființele și litera își țin discursul. Lumea lucrilor, pînă la ultima ei firimitură de lume, glăsuiește despre sine și ceilalți întruna. Bogăția psihicului motivează cascada verbală. Nichita Stănescu mărturisește într-un poem: „Tu, Psyche, tot timpul mă faci să vorbesc, / cînd abia mă pregătesc să inventez cuvinte". *Lupta visceralului cu realul* e tot o „gîlceavă lirică". Obiectele, ideile, senzațiile, visele sînt oratori antrenați într-o logomahie neţărmurită. Această logomanie (logomahie) e chiar modul de a fugi și de a-și căuta o izbăvire, cînd se arată Himera: „Domnește o noapte care nu este, / numai noapte nu este, / învăluita și mai și / în aura misterului // Să fugim / să nu ne ajungă Gigantomahia, / departe să fim, foarte departe, / în mezozoic, la pădurile împietrite, / să nu ne abată / gheara Himerei / Ca fariseii / ne-om înfășura în pelerinele nopții, de Sfîntul Fugă ne vom ruga / de fugă, de izbăvire..." *(Ante)*.

Emil Botta ne-a lăsat poeme excepționale despre dualitatea primăverii, anotimp al înfloririi și morții, al tinereții și agoniei, al fertilității și disoluției. În *Contra-pasăre* primăvara e reprezentată ca „anotimpul psihopomp", singurul care mediază treceri și contaminări între o stare a ființei și neființei. E anotimpul psihicului și al sufletului. Fiind cunoscute rosturile psihopompe ale păsării, care e, în același timp, un simbol al sufletului, nu putem trece pe lîngă sensurile, deloc întîmplătoare, pe care le conferă poetul acestei insolite *contra-pasăre* sau *pasăre-anti* sau *anti-pasăre*. Semnificațiile funebre ale primăverii erau previzibile, fiind instituite încă din volumele *Întunecatul April* și *Pe-o gură de rai*. Sintagma ca atare pare să fie influențată de *Necuvintele* lui Nichita Stănescu, deși e o creație în spiritul „necuvintelor" pe

care Botta le-a intuit mai demult, cu felul lui de a se exprima în răspăr, cu inventivitatea lui atît de naturală, cu resursele lui fabulatorii și incantatorii. Prima variantă sau idee a poeziei *Contra-pasăre* — tipărită în 1972 în *Luceafărul* sub titlul *Primavera* — ne ajută să socotim îndreptățită identitatea dintre insolita zburătoare și primăvară, anotimpul „zburător" prin excelență. Sensurile funebre sînt mai explicite în prima variantă, unde e evocat fratele dispărut. Nu e nici un dubiu că varianta dintîi se încadrează în paradigma Primăvara-Moarte: „Era o arenă, un circ era, / un cort care se clătina. / Pînzele cortului / se înălțau, fluturau, / și, aripe frînte, cădeau. / Numai de n-ar fi amăgirea, / un vicleșug de n-ar fi / Mai bine ar veni / și ne-ar lua cu ea / *PRIMAVERA*, pe aripa sa." *(Primavera)*. Singurele cuvinte scrise în întregime cu majuscule sînt PRIMAVERA și OMUL, de unde deducem că anotimpul vital și funerar reflectă destinul vital și muritor al omului. Textul definitiv, așa cum apare sub titlul *Contra-pasăre*, în volumul *Un dor fără saţiu*, datează din 1976. În varianta finală au dispărut trimiterile la circ, la o anume scenetă cu un Om ce apare „ca noaptea înstelată." Textul definitiv este cu mult mai persuasiv. El ne trimite la *Primavera* lui Botticelli pentru dualitatea simultană iar nu antinomică a semnificațiilor. Dar ne trimite și la o insolită simetrie pe care o asigură categoriile negative.

Ele repetă, în celălalt tărîm pe care-l determină limbajul, prin axele sale, o construcție răsturnată, schimbată prin însuși gestul reiterării și alunecării spre polul opus și negativitate. *Doamnă cu toporaș* face parte dintr-o paradigmă esențială pentru lirismul lui Emil Botta. Singur Nichita Stănescu pare s-o fi continuat pe direcția primăvara gîndirii — moartea cuvîntului — necuvîntul, avînd o remarcabilă intuiție despre o nouă primăvară a limbajului, atunci cînd a lansat *Necuvintele*. Iată partea „pozitivă" și „negativă" din simetrie, imaginea îngemănată și opusă a necuvîntului: „El a întins spre mine o frunză ca o mînă cu degete. / Eu am întins spre el o mînă

Scanned with OKEN Scanner

ca o frunză cu dinți. El a întins spre mine o ramură ca un braț / Eu am întins spre el brațul ca o ramură (...) Auzeam cum se încetinește sîngele meu suind ca seva. / Eu am trecut prin el / El a trecut prin mine. / Eu am rămas un pom singur / El / un om singur." (*Necuvintele*, din volumul cu același titlu.)

AUTOPORTRETUL CA MIT AL ALTERITĂȚII

Ah, numai la mine nu mă uit
ca la mine însumi.

NICHITA STĂNESCU, *Al treilea testament*

Alteori
sunt atît de nesigur
de parcă aș fi însăși natura.

NICHITA STĂNESCU, *Spirit de doină*

Starea pură a eului nu e sesizabilă la modul nemijlocit. Ca atare poezia caută mereu o formă care să sugereze abisul lăuntric. De aici galeria de personaje lirice și figurarea mitică. Poemul epic și valul de epifanii. În fine toate acele galerii de autoportrete cu măști. Poezia lui Nichita Stănescu mută carnavalescul emilbottian în simpozionul ideilor și sărbătoare speculativă, în teatru abstract și prestidigitație a paradoxului, alegîndu-și „exilul și împărăția" (Albert Camus), încă din volumul O *viziune a sentimentelor* (1964), „într-un aer mai curat — care e gîndul!" (*Lauda omului*). Autoportretele cu măști din poezia lui Emil Botta devin autoportrete cu paradoxuri în *Necuvintele*, *11 Elegii*, *Epica Magna*, *Măreția frigului* sau *Opere imperfecte*. Poetul se reprezintă pe sine în dialoguri cu Enghidu ori matematicianul Georg Cantor, cu Euclid și Ptolemeu, cu Amfion și Dedal, cu Artemis și Galateea, cu ficțiunile adolescenței și Pean, cu Hypnos și frunza verde de albastru, cu înneguratul Chiron, pă-

Scanned with OKEN Scanner

rintele centuaurilor, și îngerul cu cartea în mîini, cu Axios și Președintele Baudelaire, cu Abel și Cain, cu litera A și verbul *E-S-T-E*, cu hieroglifa și Iov. I se destăinuie lui Apolo și calului troian, lui Euclid și soldatului latin, daimonului și lui Shakespeare. E rînd pe rînd privire, miros și auz, constructor, poet și războinic, matematician și cosmograf, exilat și martir, victimă inocentă și mim, anahoret și centaur, pasăre și piatră. Și înțelege să trăiască, să moară și să reînvie cu fiecare lucru pe care-l atinge.

Puține portrete, precum la Emil Botta, în compania arlechinului, a mimului sau a lui Pierrot. În volumul *Dreptul la timp* există doar un poem *La ceasul cu arlechini* din această serie tutelară la Botta, mai aproape, cum observam, de pictura lui Ensor, a lui Eduard Munch, Van Dongen sau Odilon Redon, de pictura obsedată de circ și de măști a Magdalenei Rădulescu și chiar de aceea a lui Picasso, care a consacrat temei atîtea pînze : *Familia de acrobați cu maimuța* (1905), *Acrobatul și tînărul arlechin* (1905), *Arlechin stînd pe fundal roșu* (1905), *Moartea arlechinului* (1905), *Arlechin călare* (1905), *Familie de arlechini* (1905), *Actorul* (1905), *Scamatorii (Familie de saltimbanci)* 1905, *Arlechin și însoțitoarea lui* (1901), *Acrobat pe sferă* (1904-1905), *Copilul Artistului în Pierrot* (1924), *Pierrot așezat* (1918). Nichita Stănescu preferă autoportretul cu lucruri sau cu idei, înfățișîndu-se, precum Arhimede, în legendă, înconjurat de cercuri, sfere și triunghiuri. În *Obiecte cosmice* el tipărește un *Autoportret în a patra dimensiune* unde evocă „geometria intimă, știută /numai și numai și numai de mine / cînd am fost și Arhimede și-am fost și nisipul.../ Fără sferă și fără romb, în ruine / fumegător îmi e chipul". Altundeva se asemuie cu un copac sau cu un zeu indic și-și recunoaște nesfîrșita foame de alteritate : „Altfel, mă voi pregăti aiurea, / să mă compar c-un lucru cu totul și cu totul altul, / iar cînd voi mai fi-mbătrînit — / cu un alt lucru, / cu totul și cu totul altul." *(Mă asemui cu un copac)*. În *Pean, I* din volumul *Roșu vertical* își cere iertare că există și că adaugă singurătatea lui „singurătății multiple / a naș-

Scanned with OKEN Scanner

terii, creşterii şi împlinirii" celorlalţi. În poemul *Îngerul cu o carte în mîini* se reprezintă pe sine, într-un zbor chagallian: „Astfel prin aer şi prin ziduri / cu îngerul zburam şi eu, la fel cum flutură în vînt / mătasea un steag înfrînt!" Un *Autoportret pe o frunză de toamnă* din *Necuvintele* e măcinat de tutela pe care o exercită asupra sa neîntregul „zeiţa fără braţe, zeul fără glezne. / Copacii fără trunchiuri, iarba fără verde". În fine, *Eu, adică el* ne reaminteşte de *Altul, acelaşi* din opera lui Emil Botta.

Un autoportret cu sfera, unul din multele scrise de Nichita Stănescu, aflăm în volumul *Un pămînt numit România* (1969). Regăsim în el atîtea din reprezentările renascentiste ale omului cuprins în cercul ce-ar vrea să-i circumscrie un destin la scara universalităţii şi a unui cosmos lăuntric ascultînd de măsura de aur a demnităţii creaţiei: „Aleg o sferă în care mă înscriu, / loc al luptelor de seară / între tot ce este viu / şi tot ce-ar putea să moară. // Braţul şi piciorul, da / pot şi fără ele, sternul / umărul, aidoma / înjosesc fiind, eternul. // Aleg o sferă. Centrul ei / îl mut din inimă-n afară / încep deci luptele de trei / de cinci, şi seria impară" *(Alegerea sferei)*. Un *Cîntec* evocă aceeaşi înscriere în sferă: „Acum vom sta înlăuntrul unui ochi / văzuţi din toate părţile. / Sfera ne va-nconjura glorios / deodată, cu hărţile." Melancolia trecerii şi avatarurile posedării circumscriu un remarcabil lamento modern, ce-ar putea sta drept motto la atîtea pînze din pictura secolului XX, în care prezenţa ceasurilor — dacă n-ar fi decît orologiile ce se preling ale lui Dali — joacă rolul pe care-l avea în alte secole figurarea craniului — memento mori — sau a osului de sepia în pînza lui Holbein *Ambasadorii*: „Nu am nimic. / Al meu nu este totuna cu mine. / Numai *însumi* există, / iar eu nu pot să am decît ceea ce există. // ... / Îmi plac ceasurile / pentru că ele măsoară ceea ce nu este; / sunt nebun după ceasuri / pentru că ele sunt nebune. / Ele sunt ghilotine / ale gîtului nefiinţei, / dacă nefiinţa ar avea un gît de nefiinţă. / Îmi plac ceasurile, / sunt nebun după ceasuri." *(A poseda, III)*

Scanned with OKEN Scanner

Conștiința non-posesiei e sinonimă cu aceea a non-existenței. Solaritatea funciară a poeziei lui Nichita Stănescu — amintindu-ne de cromatismul picturii lui Delaunay —, nu mai puțin dramatică, melancolică ori tragică, prin aceasta, irumpe în speranța că astrul diurn ar putea fi „unul dintre acei *însumi*": „Nu pot să am nimic. / Tot ceea ce nu este *însumi* nu există. / Din infinitul de însumi / și *însumi și însumi* / eu sunt unul dintre acei *însumi* / Între primul însumi și celălalt / pun un ceas de buzunar / ca o falsă distanță; / între celălalt *însumi* / și celălalt *însumi* / pun un ceas de mînă / ca o stafie. / Pun în genere / ceasuri groase cu clopot, / ceasuri cu cuc, pendule, / clepsidre, sau pur și simplu / cadrane solare, / în speranța absurdă / că soarele ar fi / unul dintre acei *însumi*, unul dintre acei *însumi*." *(A poseda, IV)*.

Multiplii *însumi* nu sînt despărțiți decît de timp, iar posesiunea nu e decît o formă de identificare și îmbrățișare a celorlalți *însumi*, a lumii: „Nu pot să am nimic. / Tot ceea ce am și nu este *însumi* / devine ceas între *însumi* și *însumi*. / Nu pot să am decît ceea ce au toți, / acel ceva pe care l-ar avea toți / absolut toți — / ...stelele cînd devin *însumi*, / copacii cînd sunt *însumi*, pietrele / cînd sunt *însumi*; restul / e o mașinărie de ceas." *(A poseda)*.

În răceala discursivității din versurile acestea declarative e comprimată o înfiorătoare nostalgie. Luciditatea ce-o maschează nu face decît să intensifice spaima de neființă a atîtor *însumi* ce-ar vrea să-și diferențieze destinul, punînd între ei, paradoxal, chiar ceasurile, aceste „ghilotine / ale gîtului neființei."

Un autoportret cu îngerul, foarte asemănător, ca spirit și ca ton, cu acelea scrise de Emil Botta, există în volumul *În dulcele stil clasic* (1970), carte ce ne sugerează și alte afinități cu poemele din *Pe-o gură de rai* (1943) sau cu cele din volumul *Un dor fără saț*iu. Regăsim în versurile din *Al meu suflet, Psychée* invectivele și imprecațiile din poezia lui Botta, repetițiile șăgalnic biciuitoare, bravada și decorativismul, ca disimulare a spaimei, prostrația, ca un mod mai subtil de inculpare, maledicția și nedumerirea celui ce

Scanned with OKEN Scanner

simte sacrilegiul neîndurător la care-l supune „îngerul exterminator": „A venit îngerul și mi-a zis: /— Ești un porc de cîine, / o jigodie și un rît. [...] — De ce, i-am strigat, de ce? / — Fără pricină! A venit îngerul și mi-a zis: / — Mai străvezie este sticla / decît cel mai statornic gînd opac al tău! / În curînd ai să mori... / — De ce, i-am strigat, de ce? / — Fără pricină! îmi zise îngerul... / Apoi îngerul, ah, îngerul, ah, îngerul, ah, îngerul / a plecat cu aripi de aur zburînd / într-un aer de aur. / Fluturi de aur / fîlfîiau în aura îngerului de aur. / El zbura aiurit, / el era cu totul și cu totul de aur. / El se îndepărta către o depărtare de aur, / în care apunea soarele de aur. / El se îndepărta către o depărtare de aur, / în care apunea soarele de aur. / — De ce te îndepărtezi de mine, i-am strigat, / de ce pleci, de ce? / — Fără pricină mi-a răspuns, fără pricină..."

Fastul și monotonia bizantină în care se scaldă vizitatorul violent și serafic, dialogul pe care-l provoacă prezența lui și faptele lui inexplicabile, cinismul răspunsului monoton „— Fără pricină", strivind orice punte de comunicare transformă acest autoportret cu îngerul al lui Nichita Stănescu într-un poem cardinal pentru înțelegerea poeziei lui Emil Botta. Vizionarismul beatificat se clatină mereu și se salvează de exaltare prin intervențiile vexatorii și ironice. Afrontul, ocara și parodia, ofensa și injustiția asigură contrapunctul vizionar, alături de toate formele de excomunicare la care e supusă ființa ce jinduiește comunicarea și beatitudinea.

Alt poem, *Mă las locuit*, evocă himera, instanță omniprezentă în autoportretele emilbottiene. *Din această carcasă*, cu atmosfera de basm și de mirifică tapiserie medievală, e un poem ce potențează asocierea dintre grotesc și suav, atît de tipică pentru lirismul din volumele *Întunecatul April*, *Pe-o gură de rai*, *Un dor fără saţiu*. Coincidență a opuselor, viziunea e radicalizată în ciclul de inedite *Vineri*, apărut într-o reeditare cu sensibile modificări: „Din această carcasă de cal îmbătrînit / înainte de vreme, / un suflet de licorn ameţit / își scoate-o potcoavă-n poene. // El încă

C-da 217 coala 29

Scanned with OKEN Scanner

visează îngenuncheat / ca-ntr-o tapițerie medievală / o domnișoară cu chipul brodat / în pală beteală."

În final se aud și onomatopeele și stridența cărora și Emil Botta le-a conferit un rol esențial în protejarea melopeei și grației de balastul estetizărilor „Vai nechezatul dogit, i-ha, i-hav..."

Un autoportret aflăm și sub titlul *Într-o mare de plasmă*, definitoriu nu numai pentru poetul *Necuvintelor*, ci și pentru lucida mîhnire din obsesiile acestui neașteptat compars întru poezie al lui Nichita Stănescu care e Botta. Pe cei doi mari elegiaci ai cerebralității, veghea exacerbată îi ajută să devină familiarii visului și himerei: „Noroc! îți spun ție pasăre măiastră. / Fii curajoasă gîndire! / Și nu te speria, creier al meu cercetat / de mîhnire..." Alt titlu din volumul *În dulcele stil clasic* numește și sugerează condiția din totdeauna a viziunilor ce dau marca poeziei scrise de Emil Botta, o lirică „și adevărată, — și jucată". Poezia eului liric, în strigare și metamorfoză, scaldă, în apele cuvîntului, gesturi contrare de sacralizare și demitizare: „Eu sînt o piatră-n strigare, o piatră, — / un înger eu sînt, care latră / o dată și încă o dată / și încă o dată." *(Și adevărată, — și jucată).*

Iată și un autoportret al lui Nichita Stănescu în care vom recunoaște oricînd chipul de neconfundat al celui ce s-a numit pe sine „Școlarul durerii": „Foarte greu mă primesc / să fiu cum sunt. / Locul ceresc / e sub pămînt. / Iar pămîntescul / mănîncă de foame cerescul" *(Mit).*

În *Soldatul și pasărea* îl regăsim pe credinciosul companion al mierlei, Botta fiind, asemeni lui Nichita Stănescu, o neobosită și mereu originală voce în dialogurile cu pasărea și arborele, — simboluri psihopompe și ale vieții legate deopotrivă de ceresc și teluric.

A cumpăra un cîine din volumul *Belgradul în cinci prieteni* (1971) adaugă suitei de autoportrete cu îngerul o nouă poezie dialogică, în care întrebări și răspunsuri se petrec pe sîrma unde evoluează funambulescul sensurilor. Pretextul vorbirii abstruse dintre cei doi — cumpărarea unui cîine — nu are drept finalitate decît scoaterea la iveală și blamarea unui lamen-

Scanned with OKEN Scanner

to eşuat în stridenţă şi onomatopee. Afectivitatea şi limbajul coboară la reacţii de sălbăticiune: „Cuvintele pe care i le-aş fi putut striga / erau lătrătoare / — Nu vrei să cumperi un cîine? — / m-a întrebat îngerul, ţinînd în braţe / inima mea / lătrătoare."

Jocul cu moartea, ca act de exorcizare, precum şi apelul la eufemism — care e într-un fel şi o scriere cu litere mici a ceea ce ne-ar înspăimînta dacă ar fi caligrafiat cu majuscule — ne aminteşte din nou de Emil Botta ce se lasă mai bine înţeles graţie poemelor lui Nichita Stănescu. În *Tragere la sorţi* regăsim şi exorcizarea, şi eufemismul, aşa cum le-a desăvîrşit poetul numit de mierlă, alter-ego-ul său, „slujbaş al durerii / meseriaş al durerii" şi dăruit meseriei sale, „brăţara de aur / *le vilain métier de moribond*" *(Amarnic)*. Întreaga thanatologie din poezia lui Emil Botta se vede tradusă în versiunea mai „rece" a poemului lui Nichita Stănescu *Tragere la sorţi*: „Tragem la sorţi / cu inima smulsă dintr-un străin / Martorul întreabă: cap sau pajură? / Nici cap nici pajură, răspunde corul antic. / Inimă, pur şi simplu. / Inimă pe toate feţele? / Inimă pe toate feţele! / Şi unde este Omul cu M mare? / unde să fie? În moarte / Dacă trageţi la sorţi cu inima lui / unde vreţi să fie? / Omul cu M mare se află în moartea cu m mic."

Întîlnim şi la Nichita Stănescu moartea prielnică, fecundă, mănoasă, roditoare în conştiinţă, sau cum o numeşte poetul „moartea fertilă": „Casandro, vino şi vezi / moartea cea mai dulce" *(Moartea fertilă)*. În fine, o ipostaziere a ei simpatică, atrăgătoare, sportivă: „Moartea era agreabilă! / Prin aer plonjau, / unul după altul, schiori celebri / împroşcîndu-mă cu zăpadă" *(Era o muzică presată)*. Altundeva recunoaştem stilul lui Botta, primindu-şi cu invective cumplita arătare: „Îmi venise o dulce moarte stacojie, — / portocala dracului, / ihaul calului / învineţisem cerul, nenorocitul de mine." *(Descîntec)*. Spaima şi cutremurul verbal angoasa şi imprecaţiile încearcă s-o dizolve. E prezent şi jocul de cuvinte — în genul celui din celebra triadă: morţiu — mărţişor — moarte (remarcabil orchestrată în poemul lui Emil Botta scris în anii '40, *Chipul mor-*

Scanned with OKEN Scanner

ții. Într-o schiță lirică *Încercare de somn*, din volumul *În dulcele stil clasic* (1970) apare jocul lingvistic: „Cerc — încerc și tandră moarte". Regăsim aici tandrețea abstrusă a atîtor dialoguri thanatice din lirica lui Botta. Ele revin, în poezia lui Nichita Stănescu, într-un scenariu similar. *Bufonul și moartea* din *Necuvintele* (1969) ne evocă atîtea viziuni lirice, unde Emil Botta ne apare ca un Ensor descins în poezie: „Ghidul a înnebunit la Spielberg, sus, / în închisoare; / mimează vechi torturi și trupuri oarecare." Pantomima morții e mai geometrizată în poezia lui Nichita Stănescu. Dar nu a dispărut din lirismul unuia dintre cei mai tandri poeți moderni, alintul în cutremur atît de specific și poeziei lui Emil Botta: „Cer stătea lungit pe cer, / adormind o *tandră moarte*" (s.n.). *(Timp stătea lungit pe timp). Morțile iubite* din volumul *Un pămînt numit România* (1969) ne evocă dialogul erotic-thanatic cu privighetoarea dintr-un poem, *Lătineasca paserilor*, aflat în cea de-a doua carte de versuri a lui Emil Botta, *Pe-o gură de rai*: „Sînt gata să mor înecat / în aceste sunete de privighetoare / asupra cărora m-am întîmplat / în dimineața răsărind fără soare. / Mă agăț de orele vechi / dar fug toate-napoi, / totdeauna nesigure și perechi, / asemenea cailor înhămați cîte doi. Ridic mîna prin frunze spre cer, / ridic din ea însăși vocala strigînd, dar tace privighetoarea și pier / morțile mele iubite, din gînd." *(Morțile iubite)*. Să comparăm acest dialog cu cel din versurile lui Emil Botta:

„Cîntă o privighetoare-n brad... / Și, din ceea lume, / cineva răspunde, cineva fără nume. / Întreaga noapte se țesu / dialog de aur între moarte și privighetoare, / cînd lin, cînd mai tare / ca o întrecere între *da* și *nu*. / /... / E un stradivarius în brad, le spun; / deși un țipăt, O sau *I*, / de-ajuns ar fi fost fi / să arăt nătîngilor minunea. / ...Frumos în cer stele ascultau / și frumos ar fi ascultat pierdutul iad... / O sau *I*, / cîntă o privighetoare-n brad!" *(Lătineasca paserilor)*.

Ceea ce îi apropie încă o dată pe cei doi poeți este sentimentul că orice actualizare a conștiinței, impresiei, afectelor este o punere în formă, în imagine, prin cuvinte. La Botta și la Nichita Stănescu, limbajul liric

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă în primul rînd epifanie, arătare, vedenie. Ca atare, și neființa e hărțuită în poemele lor, ca o formă perisabilă așa cum sînt toate celelalte. Nu spunea Nichita Stănescu în *Președintele Baudelaire* (— încă un poet din seria afinităților livrești —): „că moartea, ea însăși, e o formă; / și este la fel de perisabilă ca toate celelate forme." ?

Seria exemplificărilor ar putea continua mai ales în direcția analogiilor de interpretare și de gîndire lirică, expresia fiind întotdeauna mai abstractă și mai canonică în paradoxalitatea ce-o atrage irepresibil. Undeva, în interstițiile acestei pînze ce țese neființa în ființă, auzim vocea lui Rilke, alt poet din seria lecturilor de căpătîi, ce va fi fost, cu siguranță, aproape „comună": „Moartea e mare / Ai ei sîntem cînd gura zîmbește / Și cînd viața în toi ni se pare / În mijlocul nostru ea hohotește." *(Moartea)*. Totul e întruchipare în poezia lui Botta și Nichita Stănescu. A vorbi înseamnă a dărui cu un trup și cu un chip nedumerirea, spaima și visele, sporovăiala gîndirii ori melancolica ei lucrare: „Și cu moartea păsării deasupra mea, / sub ea fiind, / spaimei mele îi cresc aripi. / Visului meu, clonț. // Ah, doamne, ce nedumerire!" *(A vorbi)*.

În *Măreția frigului* (1972) există și mai multe elemente capabile să amplifice o paralelă cu poemele din *Un dor fără saț* (1976—1978) sau cele din ciclul *Vineri*. Prezența lor, ca și cronologia tipăririi volumelor ne întăresc credința că Nichita Stănescu l-a influențat pe Emil Botta, accentuînd printr-un contact — mai degrabă neconștientizat — o voce lirică aflată în posesia originalității ei încă de la început. Angelomania din *Măreția frigului* seamănă cu aceea din *Un dor fără saț* și *Vineri*, iar data tipăririi poemelor relevă o posibilă influențare biunivocă. Dinspre *Vineri* (1971) spre *Măreția frigului* și dinspre *Măreția frigului* spre *Un dor fără saț*. Dar interesul lecturii-ecorșeu nu se oprește la vectorii influenței, de vreme ce importantă e relevarea identității și individualității cu ajutorul unor interpretări ce apelează la anatomia altor opere. Arătările îngerului sînt dese în aceste volume de versuri. Ele sînt întotdeauna dincolo de orice tutelă gîndi-

Scanned with OKEN Scanner

ristă și de orice evazionism în paradisul grației. Volumele și ciclul de poeme la care ne referim sînt, dimpotrivă, călătorii în purgatoriul și infernul lucidității sau afectelor. Arătările îngerului, precum în *Schimbarea la față*, provoacă metamorfoze, stări de culpabilitate și sîngerare a sufletului *(Prințul căzînd de pe cal)*, jocuri ale hazardului *(Menuet)*, pulverizări și sfărîmări ale făpturilor în care poetul s-ar fi întrupat *(Singură vedere)*, îndurerări *(Rugăciunea)*, conștiința morților multiple *(Cîntec lent)*, chestionări precipitate, în cascadă *(Întrebări)*, hărțuiala unui interogatoriu glacial *(Frigul, sau a doua confesiune a răului visător)*, timorări și fîstîceli umilitoare *(Intimidare)*, convulsii și frămîntări *(Despre starea de zbatere)*, plutiri și ascensiuni cu „aripile altcuiva" care „el / este pururi altcineva" *(Lecția de zbor)*.

Elegia schimbării și trecerii atinge o expresie memorabilă în poemul *Bate întotdeauna alt clopot*, închinat nesfîrșitei deveniri și schimbări. Versurile lui Nichita Stănescu glosează, printr-un nou autoportret cu înger, pe tema lui *Altul, același* obsesivă în scrisul lui Emil Botta: „Bate întotdeauna alt clopot, / genunchii mei stau în altă biserică / și-n altă vreme. / Peste mine doarme alt înger. / Eu mă ridic sub aripa lui și spun: / — Du-te, du-te, nu vezi că ești altul? / El îmi răspunde: / — Lasă-mă, mai lasă-mă puțin, / mi-e foarte somn, / mai lasă-mă puțin... / De ce uiți tu, că ești și tu altul!"

Există însă o diferență, care-ar trebui să fie subliniată mereu, între cei doi poeți. Emil Botta e mai puțin demonstrativ decît Nichita Stănescu atras de zig-zagul speculativ. Sunetul *Necuvintelor* e mai metalic decît stilul dedalic insidios și miraculos al „dorului fără sațiu". Ceea ce la Botta e scenariu de prestidigitație, smulgînd dintr-un spațiu minuscul eșarfele vălurite ale unor sensuri imprevizibile și pestrițe, pentru a se precipita într-un ospăț al stilurilor ce-și refuză ierarhia și ostilitatea, devine la poetul *Necuvintelor* pertractare ideatică și perspicacitate a abstracțiilor, jinduire teoretică și sfredelitoare speculativitate, folosindu-se insistent de potențialul ratiocinativ al limbajului. Imperti-

Scanned with OKEN Scanner

nența și pertinența ereziilor definesc o vocație comună. Dar materialul diferă ca și întruchipările lui, deosebind zbaterea șăgalnică și miraculoasă de dezbaterea filosofică și paradoxală. Botta evită sentențiozitatea din cascada apoftegmelor deduse una din alta, pe care o va cultiva Nichita Stănescu în *Lecția de citire*: „Scriere e totul. / Peștele e literă / în alfabetul mării. / O frază sunt păsările în zbor." Poezia lui n-are morală, în ciuda locului pe care-l ocupă fabula și fabulatoriul liric, cîtă vreme și-a ales drept miză chiar acea *meraviglia* pe care se bazau „moralitățile" și, mai ales „miracolele" medievale. Aforismele lui Nichita Stănescu vădesc o atracție pentru „matematică" și o pragmatică a gîndirii lirice, în timp ce la Botta maxima se dizolvă într-o continuă suspiciune față de trufia memorabilului, alunecînd în conversație, proverb sau ghicitoare. O poezie a incantației, de înflăcărare și ranchiună, de arlechinadă și spaimă-alint, în fața cuvintelor își arată „patimile" acolo unde Nichita Stănescu e atras de osatura ideilor și de balansul punctelor de vedere.

„Eu cu jonglerii, / eu cu clovnerii" spune despre sine Emil Botta și-și continuă portretul de *Fachir*: „încerc să-l încînt / cu vînt cucu vînt. / să-l distrez cu nimic / pe Fluieră-Vînt". Nichita Stănescu, în poemul *Învățăturile cuiva către fiul său*, slujește sărbătoarea printr-un lirism al metalimbajului ispitit de „definiții" și didactica vizionară: dovadă această caracterizare pe care ar invidia-o orice filosof al civilizației și culturii, orice etnolog specializat în anatomia și fiziologia festivului: „Fii atent: tot ceea ce există are o sărbătoare a sa. / Iar tot ceea ce există aproape că nu are loc de ceea ce / există unde să se sărbătorească pe sine."

La poetul „gurii de rai", carnavalescul inundă calamburul, iar ceea ce e la Nichita Stănescu *demonstrație* (și reducere ad absurdum) — suită de teze și ecuații, ne apare la Botta ca alai de personaje și întîmplări miraculate și înspăimîntate de pitorescul propriilor măști hărțuite, și acestea, de presentimentul morții. Versul „Mă comparam cu un zeu indic" din

Scanned with OKEN Scanner

poemul lui Nichita Stănescu *Mă asemui cu un copac* ne sugerează încă o deosebire de viziune între autoportretele din *Măreția frigului* sau *Epica Magna* și cele din *Întunecatul April* sau *Un nor fără saţiu*. La Emil Botta, dominante sînt aglutinarea de morfologii și de chipuri, și acumularea de măști pestrițe. La Nichita Stănescu, precum în reprezentările zeului indic, viziunea irumpe din ramificările de anatomie, trupuri cu mai multe brațe și picioare și inimi, corpuri făcute dintr-o infinitate de ochi, într-o arborescență ce dă noi lăstari din idee, cuvinte, stări ori autoscopii infinite. Multiplicarea membrelor guvernează anatomia cosmosului. Viziunile acestea resuscită hibridul originar al androginului, simbol al unui întreg, etern jinduit, după ce s-au produs înjumătățirea și despărțirea părților ce consacrau o plenitudine. În fine, multiplicările lui Nichita Stănescu sînt mai aproape de experiențele cubismului și metamorfozele lui aduc în poezie un drum deschis de polimorfismul și fragmentarismul înscenat vizual de Picasso ori de Braque. Un *Autoportret cu geam* din ciclul lui Nichita Stănescu *Opere impersonale*, unde sînt incluse poezii apărute în periodicele ultimilor ani, sugerează interesul poetului pentru limbajul comparat cu o stranie ghilotină ucigătoare și infinit dăruitoare de viață. Scufundarea de sine „în apa dură și invizibilă a cuvintelor" și imaginea trupului decapitat ne amintesc atîtea reprezentări din pictura secolului XX, în care omisiunea capului simbolizează nevoia de îndurare la care visează neîndurătoarea luciditate a artistului modern: „Ca o pasăre disperată bătînd în invizibilul și durul geam / așa mi-am scufundat capul în apa dură / și invizibilă a cuvintelor. / Cînd mă retrăgeam din ele capul îmi / reapărea la loc pe umeri din ce în ce mai ceros și mai stelos. // Cînd mă scufundam, el, capul, mi se topea / și stătea locului în alte înțelesuri. / Decapitat stăteam cu mîinile în înțeles, / și-apoi bolnav și-mbătrînit mă / răsturnam cu totul / și nedecapitat și somnoros / cu spatele peste mocirla verde cea a ierbii."

Un alt poem, tot din ciclul *Opere impersonale*, confirmă transferul și identificarea ce se produc între au-

Scanned with OKEN Scanner

toportretul liric și elementele (ființe, obiecte, etc.) ce-i sînt asociate. E un proces pe care-l putem analiza și în poemele lui Emil Botta. Metamorfoză înseamnă exact trecerea fundalului în prim plan și invers, deci expansiune a formelor și eliminarea recuzitei în favoarea acestei preeminențe a comunicării și comuniunii dintre identitate și alteritate. Dispare opoziția dintre valorile așa-zis majore sau minore și orice tip de ierarhie discriminatorie. Schimbarea de sine în alaiul de măști al firii se transmite din poezia lui Emil Botta în aceea a lui Nichita Stănescu. Smulse unei exteriorități, tipice pentru reprezentările din natura moartă cu viața ei liniștită *(Stilleben)*, compozițiile își domină vocația vizionară și puterea de iluminare. Ele ne acaparează prin propria lor interioritate atotputernică în care ceea ce începi să vezi și să scrii ajungi și să viețuiești, astfel că opera îți scrie destinul și metafora îți devine biografie :

A vorbi e un fel de părere de rău a cunoașterii.
Fug hăituit, versurile, cuvintele mă latră
Deasupra mea, zgomote de pușcă
Bineînțeles că se vînează ceva care zboară.
Aud lătratul,
hăitașii cuvintelor m-aleargă din urmă.
Aud zgomotul surd și asurzitor de glonț.
O pasăre împușcată îmi cade-n spinare.
Stau pe jos în rîpa vegetalelor.
Ei vor pleca
și cu moartea păsării deasupra mea,
sub ea fiind,
spaimei mele îi cresc aripi,
visului meu, clonț.
Ah, doamne, ce nedumerire !

(A vorbi)

Continua convertire a sufletului și noemelor în ființe și lucruri, ca o nesfîrșită ieșire din sine și îmbrățișare a alterității, așază lirismul lui Emil Botta și Nichita Stănescu sub tutela unui universalism obsedat de totalitate, fie doar și ca o formă de îmblînzire a trecerii : „Noi sîntem semințele și ne pregătim / din noi înșine să ne azvîrlim în altceva / cu mult mai înalt, în altceva / care poartă numele primăverii... / A

Scanned with OKEN Scanner

fi înlăuntrul fenomenelor, mereu înlăuntrul fenomenelor" *(A unsprezecea elegie)*. Circuitul eului în natură și cultură îndreptățește astfel o nouă înțelegere a spiritului creator, care, precum apeiron, pămîntul, apa, focul sau aerul, e un alt element primordial ce poate naște și explica diversitatea și vastitatea lumii : „Nu-ți plac / aceste multicolore accente, / această policromie, / spectacolul nostru / în marele teatru al lumii ? / — Eu iubesc această policromie / și înscenarea voastră / și această vastitate / în această lume devastată" *(Ultima noapte*, în ciclul *Vineri* din 1971). Emil Botta și Nichita Stănescu au abolit astfel distanța dintre geneză și cunoaștere, dintre referențial și autoreferențial. Nu mai există un *înăuntru* și un *în afară*, un egocentrism (egotism) sau o ex-centricitate a iluminărilor lirice. Mai mult, dacă întregul cosmos este văzut în poezia lor ca un eu însumi, singur acest eu însumi — metamorfozîndu-se și identificîndu-se fără repaos — nu reușește să se uite *și la sine* ca la un eu însumi : „Mă uit la păianjeni ca la mine însumi / mă uit la cămile ca la mine însumi / la pești, la șobolani, la gheonoaie, / la papagali, la steaua Canopus / la fetița numită Marta / la aluniță, la scorburi, la simun / și la febră, / la timp și la ceasul Doxa / la : «Șmit Șmit bine ai venit / Ce ai tu la subțioare / eu am două flori amare...» / Mă uit la munte ca la mine însumi / la mare ca la mine însumi / la «pămîntul, aerul, apa, focul» și chiar la tine / și chiar la tine / și chiar la tine... / Ah, numai la mine nu mă uit / ca la mine însumi / numai la mine / numai la mine / numai la mine." *(Al treilea testament* în ciclul *Opere impersonale)*

Un poem din volumul lui Botta de debut se intitulează *Acel «eu însumi»*. E scris în bravadă ca și altă poezie din *Întunecatul April* — unde personaj liric este „Tristul, sofistul, al meu alter-ego", „Goliat al dezolării", căruia îi sînt destinate tot soiul de spaime și anateme *(Din senin)* îmblînzite cu paradoxuri și plăsmuiri, cu elucubrații și sofisme. Acel «eu însumi» deconspiră în ciuda tumbelor ființei „pe colina pernelor moi" destinul de paj al morții, „cel mai nebun paj" pe care l-ar avea emilbottianul „eu însumi".

Scanned with OKEN Scanner

Exemplele ar putea continua, nenumărate. Esențială rămîne impresia că ne aflăm în fața unei poezii în care autoportretul devine un mit al alterității, convertind egolatra subiectivitate într-o pulverizantă obiectivare. Anatomia eului devine cosmogonie. Singurătatea poetului sună parcă și mai deplin în simpozionul de voci al lumii.

POEMUL-ESEU

Ce știau de stingere
cerurile,
ce știau
de lacrimi amare?
Ce știe Primăvara
de lăcrămioare?
. . . . . .
Am spus cuvinte [...]
am cuvîntat cuvîntări
despre dezolare
blasfemii, blasfemii,

EMIL BOTTA, *Cu privire la tabloul lui Delacroix: Lupta lui Iacob cu îngerul*

Traversarea cuvintelor prin materie nu mai ține de cuvînt, ea s-ar putea numi chiar poezia.

NICHITA STĂNESCU, *Războiul cuvintelor*

Poezia-poveste poate naște poemul-eseu, evoluție vizibilă și în proză, unde romanescul se lasă înlocuit de romanul-eseu. „Povestirea" nu dispare, dar e vorba, de data aceasta, de un Bildungsroman al ideilor și ipotezelor. Poemul-eseu e o specie epistemologică a liricii, în care transpar jindul după anticele cosmogonii, atracția filosofiei, aspirația gnoseologică, patima autoreferențialului, vocația ontologiilor imaginare. În lirismul-eseu, nu neapărat discursiv, ci adesea eliptic și enigmatic, se încearcă și o despodobire a poeziei de metafora resimțită nu numai de Valéry ca decorativă, dacă nu vetustă și tocită, în orizontul de așteptare al credibilității moderne. Funcțiile ei sînt pre-

Scanned with OKEN Scanner

luate de pretextul liric ori de paradox. Prin paradox sugestivitatea memorabilă și concentrată a *hai-kai*-ului se lasă invadată de frumusețea unei demonstrații matematice non-euclidiene. O nouă formă de onirism eliberează, de astă dată, visele și utopia rațiunii, reveria și coșmarele lucidității, elegia speculativului și melancolia teor(et)ică.

Mai mult, poemul modern e tot mai comparabil cu eseul conversațional, tutelat fiind de modele anglo-saxone și de vitalitatea improvizației ce ascultă de ritmurile de peste ocean ale jazz-ului.

Lirismul de tip «eseu conversațional» își poate alege orice pretext pentru a ridica pretextul la rang de poezie. Amploare și simfonism, inteligență și grație, bucuria entropiei și teribilismul ludic au rolul de a salva, prin inocență și imprevizibilitate speculativă, ceea ce metafora va fi opacizat ori cronicizat prin supralicitarea de sine.

În istoria literaturii române se vorbește de poemul-eseu și de eseul-poezie cu trimitere la Eminescu sau Ion Barbu. Avangarda e aproape omisă din discuțiile consacrate acestui gen liric hibrid, transformat simțitor sub influența unui joc al ideilor etalîndu-se ca «un cadavre esquis». Conceptul de poem-eseu pare să fie utilizat mai cu seamă în analiza poeziei postbelice și a promoțiilor lansate în ultimele două decenii.

Numele lui Emil Botta lipsește din exegeza acestui gen liric, iar omisiunea, inexplicabilă, e simptomatică. Contribuția scriitorului la impunerea poeziei-eseu e fundamentală, dacă n-ar fi decît „încercările" sale de a interpreta liric o stea evocată de Cantemir sub numele Amărăciune *(Domnul Amărăciune)*, scrierea pe apă din imaginarul romantic *(Idilă)*, mitul lui Dionysos *(Proverb)* sau o fabulă apocrifă *(Senin)*. Demonismul lui Faust *(Din* senin), destinul lui Toma Necredinciosul *(Toma Necredinciosul)* și cel al lui Ulysse *(Epithalam ; Ca frunza)*, primăvara-moarte și primăvara născătoare *(Prea multă lumină, La frumusețea ei, Contrapasăre, Doamnă cu toporaș, Ordin, Liniște, Chipul morții)*, simbolul lui Adonis *(Prinos)*, infernul *(Schiță pentru infernul meu)*, teroarea, melancolia *(De caelo,*

Scanned with OKEN Scanner

Documente asupra melancoliei), dorința, extazul, condiția de Nimeni și Nicăieri, de Oarecine sau Nu-vede-N-aude, cei „doi rumâni, / Dor și Neliniște" *(Ciclu)*, poezia *(Postludum)*, dorul infinit *(Un dor fără saţiu)*, pădurea *(Comentariu la o viață pierdută)*, neființa *(Totul în juru-mi, Neființei, Cetele*, „Mierea morții nu e rea la gust"; *Unii și alții:* pînă la desăvîrșirea de moarte / mai va"; *Chemarea:* „Hi, căluțule, hi, / mă tot îndemna dolenta moarte"; *De plîns, Limpede ca lacrima, Rivo!, Herb, Medalion)*, simfonica moarte *(Oberon)*, presentimentul tragic *(Muza tragică)* prilejuiesc un duet zbuciumat al ideilor lirice, evoluînd printre interpretări de un primitivism superrafinat și spectaculosul fantasmagoric, între nonșalanță și amestecul de spleen și poză lunatecă, între fantezie și jocul de cuvinte, între fragmentarismul de tip «miettes philosophiques» și scriitura «faptului divers». Nu există discriminări în alegerea „temei": toposul universului văzut ca o carte și „meandrele acestui in-folio" *(Glosse, Miraculoasele, Concertul, Pietrele scrise, Defensio auctoris)*, muzica lui Mozart *(Mozart)*, un episod din cronica lui Grigore Ureche despre Elisafta, sora lui Crai *(Elisafta)*, Primăvara-Pandoră *(Atunci, acolo)*, cîntecul lui Orfeu *(Dulciule, ascunsule)*, hăituirea *(În loc de sunet)*, angoasele sufletului *(Spaimă, Nordica)*, metamorfozele *(Pe o gravură de Munch)*, episodul trădării din *Chanson de Roland (Epopee)* și cel al uciderii lui Mihai Viteazul *(Pe Cîmpia Turzii, Iacob Beuri, valonul)*. Simplitatea și conștiința cu majuscule *(Vei fi judecată după legea florilor)*, un anume cavalerism selenar *(Cavalerul cu Melc de aur)*, Singurătatea, Lumina, Iubirea *(Aură)*, himera *(Morgana)*, martiriul lui Doja *(Transilvania 1940)* ilustrează diversitatea pretextelor și o „mare emoție, o sinceritate ce sparge influențele livrești". Eseul liric e permanent mai presus de speculație, impresionîndu-ne ca „dramă interioară, trăită intens, pînă la flacără, pînă la cenușă", cum sublinia Mihail Sebastian în cronica lui din *Reporter* ce întîmpina cu entuziasm volumul *Întunecatul April*.

Nocturnul *(Inscripție pe marmura nopții, Pe tema nopții)*, solia *(Floarea)*, trecutul *(Călătoria)*, limbajul

Scanned with OKEN Scanner

(Lătineasca paserilor), demonismul *(Aduse de noapte)*, alchimia imaginară *(Ipostaze ale îngerului)*, poezia *(Gérard de Nerval, Coleridge, Poetul și lumea lui, Ascultînd cîntecele, Oare...)*, marioneta *(Una)*, supranatura *(Poarta sublimă)*, litera *(Cervantes, Thanatos)*, asediul ființei *(Ordin; Impresurarea)*, miracolul și prestidigitația *(Vineri)* trasează un labirint „eseistic" în corpul poemelor ce se înalță, așa cum observa Vladimir Streinu, „din vecinătatea umorului negru". „Intensitatea emotivă" e „împerecheată deseori cu luciditatea propriei luări în derîdere" și aceste *Semne noi de lirism*, prezentate de Streinu în *Revista Fundațiilor Regale*, vor contura importante direcții în poezia postbelică.

Rătăcirea de sine *(L.)*, eroismul *(Mauzoleul, În cer, în alt sat)*, condiția de homo viator *(Vasco)*, vidul *(Rotund)*, singurătatea *(Soledad, Cuc)*, mitul lui Don Juan *(El Burlador, Cu silve și ode)*, formulele magice *(Potestas clavium)*, didactica iubirii și a durerii *(Corp ceresc, Ultimul școlar)*, misterul laic *(Teatrul)*, lumea ca teatru *(Ultima noapte, Moralitățile, Actrițele, Dormind:* „Am strigat bis, / în marele teatru al lumii"), durerea *(Amarnic)* scot întotdeauna traseul ideilor și plăcerea „încercărilor" — convertită chiar în eseul muzical al eufoniilor arhaice și moderne — de sub tutela „paradisurilor artificiale" ce „mistifică" gîndirea.

Eminescu *(Revizorul nostru, Los Ángeles, Ipotești, Ecourile, Nu are nume, Ivire)* devine un subiect obsedant în opera lui Emil Botta, ce-i va consacra unele din cele mai frumoase poeme-eseu din cîte s-au scris vreodată, impresionante prin firescul și originalitatea panegiricului, prin forța scenariului mitic.

Sentimentul culpabilității *(Un vis)*, dreptatea *(Anul 1935)*, disperarea *(Trifoiul văzut ca o fiară)*, pictura *(Aproape Novembre)*, Simfonia a III-a *Eroica* a lui Beethoven *(Ielele, Dînsele)*, informul și gracilul *(Este descripția...)*, închipuirea *(Legi riguroase)*, singurătatea *(Muzica, Singurătatea a VII-a)*, semantica timpului *(Un timp:* „IAD înseamnă TIMP"), realul-imaginar *(Apocrifele)*, alergare și zbor *(Leoaica*, poem patriotic de

Scanned with OKEN Scanner

o remarcabilă ţinută şi valoare estetică), îngerul exterminator *(Alai !)*, oglinda *(Oglinzile)*, Liszt *(Concertul)*, Calomnia *(Moderato cantabile)*, martiriul *(Denis cel Scurt)*, o replică a lui Horatio *(La moartea lui Zed)*, Oedip *(Citiţi !)*, ploaia şi cristalele de Boemia *(Glin)*, turnul de fildeş *(Turnişor)*, muzica sferelor şi Stan Păţitul *(Iberia)*, stelele Ursei *(Anii mei)*, marea *(Thalassa)*, Delacroix *(Cu privire la tabloul lui Delacroix : lupta lui Iacob cu îngerul)* construiesc prin figuraţia convulsivă a gîndului liric un du-te-vino al speculaţiei. Spiritul grav e unit cu scepticismul şi frivolitatea, sublimul se amestecă în pasta derizoriului, atras de badinerie şi farsă. Provocarea şi dolorismul, indiferenţa şi sarcasmul, extazul şi abulia asigură mereu experimentului o prospeţime nealterată a meditaţiei.

Plînsul şi indiferenţa la imaginarul real *(De l'infinito universo e mundi)*, visul *(Somnul)*, jonglerie şi clovnerie *(Fachir)*, magie neagră *(Vrăjitoarea)*, identitate şi alteritate *(Altul, acelaşi)*, miraculoasa ornitologie *(Păsările de Aristofan)*, Shakespeare *(Ivire)*, sălbateca fiară a dorului *(Încet, lumina)*, Naufragiul Meduzei şi Masacrul Inocenţilor *(Iluzoria)*, matematica realului, a concretului *(Plus şi minus)*, Whistler *(Moartea la pictorul Whistler)*, utopie şi realitate *(Egalii cu zero)*, copacul-oracol *(Ruga fericitului autor)*, arta de a muri *(Ars moriendi)*, incendiul epistolelor de dragoste *(Scrisorile)*, alfabetul mierlelor şi înţelegerea lui *(Ad usum delphini, Prostul)*, Euclid *(Scorbura)*, colindul preschimbat în violenţă *(Alte idei)*, iubirea de patrie *(Patria)*, Rosinanta *(Covîrşitor)*, Arhipelagul Bucureşti *(Arhipelag)*, pădurea *(Marea)*, compilaţia şi deconspirarea ei de către Dimitrie Cantemir *(Misail Călugărul* şi *Simion Dascălul)* orchestrează colocvial mişcările gîndului. Ideile eseului liric interpelează şi sînt interpelate, primesc mesaje sau emit solii neliniştitoare, cultivînd, simultan aproape, solicitudinea şi imprecaţia. Ambivalenţa sau alternativa („Luceafăr sînteţi ? Sau tigri şi hiene ?") întreţin un scenariu deschis al căutării ce-şi refuză împietrirea concluziilor şi tonul imperativ al aserţiunilor, etalînd îndoiala şi suspectarea de sine.

Scanned with OKEN Scanner

Special am enumerat doar cîteva dintre pre-textele ce susţin nenumăratele poeme-eseu scrise de Emil Botta. Ele ar putea fi şi altfel formulate. Căci există mereu un proteism al „ocaziilor" de a divaga, în poezia din *Întunecatul April*, *Pe-o gură de rai*, *Vineri* sau *Un dor fără saţiu*, unde ideile lirice flanează cu graţie şi dezinvoltură. Nu numai prin alaiul de măşti se explică adevărul tentacular şi multiform al poeziei. El este întărit şi de proteismul ipotezelor, de nonşalanţa corespondenţelor şi abisalitatea antinomiilor. Una dintre cele mai importante afinităţi ce există între Emil Botta şi Nichita Stănescu se reflectă în atitudinea faţă de adevărul artistic şi rosturile ce-i incumbă în realul imaginar. Am putea vorbi şi la Botta de „adevărul polipier", socotit de poetul *Necuvintelor* drept instanţa obligatorie a miriadelor de instanţe. „Din punctul de vedere al artei îmi imaginez un *adevăr polipier* (s.n.) multiform şi cu miriade de ochi, putînd fi atins din foarte multe unghiuri". Poemul-eseu cultivat de Nichita Stănescu după primele sale două volume este expresia acestei opţiuni simptomatice. Adevărul polipier va intensifica fascinaţia pe care o exercită paradoxul şi desfătătoarele abstracţii asupra creatorului celor *11 Elegii*, subjugat de vraja logicii polivalente şi de hipnoza antinomiei. Căci modernii şi postmodernii redescoperă jocul pluralului, *le jeu du pluriel*, cum îl numea Roland Barthes. Ostil staticului şi imaginarului de tip natură moartă, poetul *Măreţiei frigului* va plasa tărîmul Utopiei sale în Hiperboreea, „zona mortală / a maimarilor minţii" *(Elegia a opta, Hiperboreeana)*. El va continua astfel tărîmul nordului acaparator din geometria unor poeme barbiene, lăsîndu-se atras de oceanul de gheaţă, de tutela himerelor înfrigurate, ce transpar dintr-o versiune eminesciană la *Geniu pustiu*. Diferit de nordul faustic al unui Goethe simfonic şi sistematic. Altul decît îngheţul drapat al unor poeme scrise de Ştefan Aug. Doinaş şi altul decît îngheţul ceremonial dintr-un baladesc asaltat de heraldici medievale, precum

Scanned with OKEN Scanner

la tînărul Eugen Jebeleanu (în volumul *Inimi sub săbii)* sau la poeții reuniți de Cercul de la Sibiu. Aici, în Hiperboreea, fiecare moleculă a trupului va crește cît un ochi de cerb, căci Hiperboreea e spațiul unei resurecții și hipertrofieri a simțurilor, un tărîm guvernat de „brownienele privelişti". Descrierea lor devine un eseu implicit despre hegemonia zigzagului în viziunea lui Nichita Stănescu. Zig-zag omniprezent și în stilul lui Emil Botta, în dedalul discursului și al vocilor lirice, în sinuoasa alunecare și alergare a măștilor în alai. Și atenție! Ca și Emil Botta, hipertrofiatele epifanii agresează și asediază privirile mărite și multiplicate tocmai pentru a putea suporta brutalitatea și violența viziunilor, nestăpînita și adesea barbara lor alcătuire. Ivirea crîncenă și feroce a lucrurilor se răsfrînge în cruzimea vizionară, acționînd precum un înger exterminator: „izbindu-mă de brownienele privelişti, / într-o mișcare de spori disperată, / voi face zigzaguri: lovită / de mari, întunecate, reci molecule / adeptele lui Hercule. // Fără putință de-înec și fără / putință de mers și de zbor — / numai zigzag și zigzag și zigzag", *(Elegia a opta, Hiperboreeana).*

Asaltul impetuos și vehement al cuvintelor, brutalitatea contactelor imaginare și a conștientizării, grozăvia celor văzute și impulsivitatea ideilor, presiunea himerelor și vehemența discursului, înfocata stridență a unei rime sau coliziuni metaforice ne îndreptățesc să așezăm poemul-eseu scris de Emil Botta sau de Nichita Stănescu sub semnul unei *meditații-asediu.* Iată-l pe poetul *Întunecatului April* descriind logosul-asediu într-o „piesă" memorabilă din ciclul *Vineri:* „și cuvintele porniră zeloasa lucrare. / Mai rele ca lupii erau, / incendii erau, erau anateme / Și m-au sfîșiat / și m-au ars / și m-au prefăcut în arătare" *(În arătare).* Fantasma ideilor lirice e nestăpînită și haină, neîmblînzită și sîngeroasă, chinuitoare și sfredelitoare, turbată. De aici și fuga din fața viziunilor, comună ambilor poeți. Fuga din *Întunecatul April* are impulsuri comune cu împresurarea și agresarea din *11 Elegii, Necuvintele, Epica Magna* sau *Măreția frigului.*

C-da 227 coala 30

Scanned with OKEN Scanner

În fața vizualului nu doar vociferant, ci și silnic, atroce, înfricoșător, de o intensitate viforoasă și cumplită, poetul mărturisește: „Numai cuvintele au ființă / numai ele există, *există fugind* (s. n.) / speriate de moarte, de lucruri" *(O, lucrurile,* în ciclul *Obiecte cosmice* din *Alfa).* Într-un poem din volumul *Laus Ptolemaei* (1968), având un titlu ce exprimă neîmpăcarea, dezacordul, înverșunarea — *Trecerea de la noțiuni la poezie, împotrivire la aspectul pietros al versurilor de pînă acum* — ideea asediului e accentuată: „din mormîntul de cuvinte / care *veșnic mă-mpresoară*" (s.n.). Atacul, paroxismul, iureșul țin de o stare a poeziei care nu confundă viziunea cu expectativa și acalmia decorativă.

Poemul-eseu e, în același timp, și o poveste a ideilor care nu-și pun în umbră nevoia nedezmințită de concret. El nu-și uită, de fapt, poezia care se naște din „traversarea cuvintelor prin materie", cum ne învață Nichita Stănescu în *Războiul cuvintelor.* Nu există poezie în afara simțurilor și lirism fără viață afectivă acută. Nichita Stănescu exhibă în *Laus Ptolemaei* (1968) chiar o *Ciudă pentru prea puținele sentimente exprimate în jurul ideilor.* Astfel se deconspiră o metodă lirică ofensivă care e, în același timp, și reverența ce-l definesc într-atît pe Emil Botta:

> Las deci o stare atacată
> din toate părțile, și-ntruna.

Cunoașterea neliniștită și ireverențioasă provoacă asaltul vizionar și meditativ. Paradoxul e o stare ofensivă a spiritului. În aceste condiții, singura formă de „așezare" și statornicire la care aspiră vizionarii moderni — deci și Emil Botta, și Nichita Stănescu — e *Aleph*-ul sau *Aleph la puterea Aleph,* cum își imaginează poetul, în *Laus Ptolemaei,* jinduind să posede totul la puterea geometrică a totului: „Aleph! Iată punctul din care / se vede sensul întregului, ca și cum / sensul ar fi însuși întregul."

Insula lui Euthanasius pe care și-o dorește eseul și, ca atare, și poemul-eseu, obsedat de polivalență și in-

Scanned with OKEN Scanner

tegralitate, ar fi Aleph, în descrierea pe care i-a dat-o Borges, atît de îngemănată cu viziunile lui Nichita Stănescu: „într-un ungher al pivniței era un Aleph. Îmi lămuri că Aleph înseamnă unul din punctele spațiului care conține toate punctele [...], un loc unde se află, fără a se confunda, toate locurile din lume, văzute din toate unghiurile. [...] În partea inferioară a treptei spre dreapta zării, o sferă nu prea mare, scăldată în ape și lumini, și de o strălucire aproape intolerabilă. La început mi s-a părut că se învîrtește: apoi mi-am dat seama că această mișcare nu e decît iluzia produsă de amețitoarele spectacole pe care le oferă. Diametrul acestui Aleph putea să fi fost de doi sau trei centimetri, dar aici se afla întreg spațiul cosmic, fără nici o reducere a dimensiunilor. Fiecare lucru [...] era o infinitate de lucruri, din pricină că eu îl vedeam cu limpezime din toate punctele universului. Am văzut marea fremătînd de ființe, am văzut zorii și înserarea, [...] am văzut în același timp fiecare literă de pe fiecare pagină [...] am văzut punctul numit Aleph, l-am văzut din toate unghiurile posibile, am văzut în Aleph pămîntul, și pe pămînt din nou Aleph-ul și în Aleph pămîntul, am văzut chipul meu și propriile mele viscere, am văzut chipul tău, și m-a cuprins amețeala, și am izbucnit în plîns, pentru că ochii mei văzuseră acel tainic și ipotetic TOT, al cărui nume oamenii îl uzurpă, dar pe care nici un om nu l-a privit vreodată; neînchipuitul univers."

A ataca o idee și o imagine „din toate părțile și-ntruna" pare să fie unul din modurile prin care e aproximat Aleph-ul. Conceptele primesc în poezia lui Nichita Stănescu un permanent halou al concretului. Ideile au ceea ce se chemă viscere. Totalitatea, integralitatea sînt aproximate prin infinitele ipostazieri și analogii la care sînt supuse noțiunea, afectul, cuvîntul. Precum în această imagine a timpului, unde regăsim paradigmele lui Emil Botta prilejuind alaiuri de insolite sinonime și un pomelnic de corespondențe paradoxale, iscat de arătarea morții ca un tunel oranj: „Cerul scintilînd de stele / se adumbrea de un singur cuvînt, — / prin nervul unui singur verb / e timpul

Scanned with OKEN Scanner

doar un animal, / un relief de munți, / o mare, / o Ithacă" *(Prin tunelul oranj, III).*

Obsesia Aleph-ului, care explică și gramatica imaginarului emilbottian, se manifestă îndeobște în poezia lui Nichita, în accepțiile pe care le ia poemul-eseu — ca o cuprindere a totului dinlăuntru. Sfera ochiului cuibărește în sine sfera cosmosului, văzîndu-se pe sine și păzindu-l întreg, din interiorul unei corporalități și perspective ea însăși perfectă, totală. Iată consecințele, mai ales descriptive pe care le impune «viziunea-Aleph» în poemul de dragoste. „Ea devenise încetul cu încetul cuvînt / fuioare de suflet în vînt, / delfin în ghearele sprîncenelor mele, piatră stîrnind în apă inele, / stea în lăuntrul genunchiului meu, / eu în lăuntrul eului meu." *(Semn 12).* Multiplicarea privirii sau a ființelor privite determină asemănarea profundă ce leagă poezia lui Emil Botta de insolitele *Opere imperfecte* sau *Măreția frigului.* Eseul vizual, ca și adevărul ce-l frămîntă, e „polipier". Nici nu se putea altfel de vreme ce-l vedem „hrănindu-se numai cu legănarea / ciorchinilor de ochi / atîrnînd de nori" *(Poezia,* în *Obiecte cosmice).* Vederea mărită se folosește de proteză, de acea „luptă gravidă de exagerări", evocată într-un poem [*Pentru cei vii*] din volumul *Un pămînt numit România* (1969). Lupa anamorfozelor lirice adaugă telescopului și telescopajelor din poezia lui Emil Botta halucinanta hiperdimensionare și acel fixism al scrutării, prin el însuși miraculos: „Dacă puteți, prăbușiți o lupă cît o roată de mașină, / nu vă fie milă, prăbușiți o lupă umflată, / *o lupă gravidă de exagerări:* (s.n.) / cei vii să vadă nimicul mărit, să vadă vederea mărită, / Să vadă mirarea cu peșteri în ea."

Văzul, ochii, privirile, ca furnicile inundînd obrazul, creează, la Emil Botta, pretextul a nenumărate poeme-eseu, multe din ele arte poetice, meditații, anamorfoze. Alaiul de măști e opera sufletului și a unei priviri hipertrofiate. Acest văz cunoaște expansiunea vegetalului, uneori: „Ca și cum am locui de-a dreptul într-un ochi, / sau un cîmp, pe care-n loc de iarbă / cresc priviri" *(A unsprezecea elegie).* „Ce ierboasă

mi-e privirea — / somnolent în ea te pierzi" exclamă poetul într-un portret cu „conturul scos din minți", aflat în volumul *Oul și sfera* (1967), unde e pictată povestea damnării acelui *Înger refuzat de păsări*. Chiar înțelesul e o ființă diformă, cumplită care începe să se vadă: „Animal monstruos, — înțelesul — / s-a oprit și începe să se vadă" *(Străfund de ochi,* în vol. *În dulcele stil clasic)*. Însești motricitatea ființei și stabilitatea ei par să țină tot de ochi, transformați în esențialele puncte de sprijin ale unei specii hipercerebrale și hipervizuale: „Ochii numai, ei singuri, îmi rămîn. / Creierul va merge pe ei / ca odinioară trupul, pe picioare... / Sînt creier cu ochi privitori" *(Căderea oamenilor pe pămînt,* în ciclul *Obiecte cosmice)*.

Ultimul vers din *Căderea oamenilor pe pămînt* ne indică marea diferență ce există între hipervizualii, hiperlucizii Emil Botta și Nichita Stănescu. Mult evocatul organ al minții, hiperboreeana meninge, e o autoritate și un imperativ pe care nu le clamează poezia lui Emil Botta, dăruindu-ne o eminență implicită, niciodată trîmbițată. Cerebralitatea lui Botta e infinit disimulată, cîtă vreme cea a lui Nichita Stănescu e ostentativă. Dar tocmai această etalare de sine ne ajută să înțelegem ce reprezintă tirania lucidității la Botta. Și de ce se alintă sub poza somnambuliei și inocenței. Văzul exacerbat adîncește similitudinile dintre cele două opere, creații ale unui «eu clar-văzător» ce poate spune oricînd despre sine: „Sînt o lentilă măritoare" *(Pean, II)* eliberînd peisajul interior al visului ori treziei în versuri ce dezvoltă și eseistic eminescianul preludiu „dară ochiu-n închis afară / înlăuntru se deșteaptă", pînă la identificarea ființei cu organul vederii: „Închid ochii: se arată numai peisajul interior. / Adică negru, adică vînăt. / Îmi închid pleoapele pînă la picioare, / ca și cum aș fi un ochi. / Desigur sînt un ochi. / Dar în orbita cui?" *(Suprafață,* în *Obiecte cosmice)*. Ca și Nichita Stănescu, Emil Botta ar putea întreba: „De ce mă obligi să gîndesc cu vederea?" *(Prin tunelul oranj, II)* neliniștit de spirala gîndului care se transformă într-un montaj de viziuni. Ochiul pare să devină însuși Aleph-ul: „El

era un singur ochi peste tot" *(Nod 5, în Noduri și semne).*

„Vedere în acțiune" se arată a fi, într-un anume sens, poemul-eseu cosmogonic scris fie de Botta, fie de Nichita Stănescu, cum ne demonstrează declarația lirică ce deschide volumul *În dulcele stil clasic* (1970). Perspectiva anamorfotică din scrisul celor doi poeți, creatori de *Vexierbild*, — cum arătam altădată — obține insolitul prin simultana intervenție a imaginației și geometriei. Pe căi nu întotdeauna similare. Poezia devine „un fel de pasăre care zboară invers" căci lui Nichita Stănescu îi place să repete o memorabilă aserțiune a lui Borges.

„Ninge cu ochi" în scrisul celor doi poeți vizuali, iar străfundul de suflet s-ar putea compara cu un „străfund de ochi". Metafora sugerează expansiunea unui simț tutelar și avatarurile privirii în lirismul modern. La Botta și Nichita Stănescu cuvîntul se vede sau începe să se vadă: „Tu, atît apuc să strig, tu / și cuvîntul începe să se vadă / încet, încet, cum se vede lăsarea de noapte, / cuvînt din două litere: tu". *(Străfund de ochi)*

Scrisă în metru popular, poezia *Măiastră* din volumul *În dulcele stil clasic* ne amintește de Emil Botta. Portretul lui atît de șăgalnic și de tragic se desenează în autoportretul lui Nichita Stănescu: „Mi-am lungit privirea lungă, / foarte ruptă, sîngerîndă, / foarte neagră, pururi blîndă, / ocolindă și plîngîndă. // Dreaptă, totuși tremurîndă..."

Terifiantul operelor la care ne-am oprit provine din palimpsestul privirilor, din cumplita vitrificare și transparență a totului văzîndu-se prin toate și prin sine: „A început să se vadă prin tine / Uită-te ochiule, uită-te; / ești mult mai dur ca altădată / și mai nesorbitor // Văd un animal uriaș / în timp ce face un ou uriaș / Uită-te ochiule și înspăimîntă-te // Simt că a început să vadă prin noi / de la o vreme, / ca și cum cineva ar privi / prin noi // Și spre ce privește nu știm" *(Vitrificare,* în vol. *În dulcele stil clasic).*

În fine, există un poem ce ascunde, în legănarea de doină a versurilor, o mică artă poetică, dedicată

Scanned with OKEN Scanner

de Nichita Stănescu ochiului. E un eseu liric eliptic ce sună ca o mărturisire despre Emil Botta : „Ochiul este o pierdere, / cuvîntul, derîdere, / pe care scîndura / orelor, udele, / viețile multele / ni le salvăm" *(Noe)*.

„PAPIRUS CU LACUNE"

„Ce faci Nichita, acolo, ce faci ?

NICHITA STĂNESCU, *Papirus cu lacune*

Mă întorsei strigînd :
Unde este viața mea ?
Doamne, ce-ai făcut tu cu mine
Ca să-ți mătur cu sufletul meu
Natura lucrurilor.

NICHITA STĂNESCU, *Astfel*

Eseul salvează viețile multe ale sensului cu o dezinvoltură ce înmoaie apriga rostire peremptorie din logică sau filosofia sistemică. E o risipire în eseu care-i place și lui Botta, și lui Nichita Stănescu, spirite eliptice, concentrate, în ciuda unei prolixități care protejează vocația esențialului de trufia generalizărilor facile. Epura spre care tind cei doi poeți se disimulează sub paranteze, repetiții, pertractări și deliberări, tot așa cum peremptoriul e protejat de un paravan de bîiguieli și nesfîrșite interogații. Încercările și dibuirile pe care și le asumă eseul se transmit poeziei ce refuză metafora etanșă, etalonul pietrificat. Poemul-eseu contravine ideii de capodoperă, de vreme ce mizează pe un balast protector, aruncat treptat spre finalul textului ce-ncepe să plutească, precum nacela care-a azvîrlit peste bord încărcătura suplimentară. Eseul nu se sperie de risc și eșec, ba chiar le provoacă. Ca atare s-ar cuveni analizate și riscul, și eșecul utilizate cu metodă sau involuntar. Măsura

Scanned with OKEN Scanner

acestui risc (și eșec) e sugerată de „papirusul cu lacune" ce dă o posibilă definiție a tipului de poem scris de Emil Botta și Nichita Stănescu. Aspirația spre totalitate accentuează conștiința fragmentului și a sincopei din care se ivește poezia. Poemul e un text cu lacune, o plinătate făcută și din goluri, așa cum ecorșeul ne obligă să privim un corp cu lacune. Generalizarea presupune o artă a abstragerii, tot așa cum individualizarea e un rapt în interiorul totalității obsedante. Emil Botta și Nichita Stănescu au oroare, fiecare în felul său, de esențial, dar ating o substanțialitate a creației rară. Amîndoi se despart prin poemul-eseu de poza adîncă și capitală, de tonul hotărîtor și serios, de parabola așa-zis cardinală. Cîntecul fuge de concluzia ce-i este fatală iar nu vitală. Dar fuga de ceea ce este considerat hotărîtor, important, organic, major sau nodal — îndepărtarea de potemkiadele sublimului — nu face decît să-i apropie de o chintesență autentică, de o esențialitate cutremurătoare. Poemul-eseu trebuie înțeles, din acest punct de vedere, ca încă o „impostură" a lirismului ce vrea să-și impună adevărata-i postură, inefabila ținută și persuasiva poziție. Discriminarea, risipirea, „sumbra succesiune a întregului" sînt atît de caracteristice pentru Emil Botta, pe care-l recunoaștem, din nou, a cîta oară? într-un poem scris de Nichita Stănescu: *Axios, Axios!* eliberînd portretul alterității și diferenței în autoportret și confirmînd, astfel, cîteva din rosturile comparatismului de tip ecorșeu: „O, discriminare! O, risipire! / Sumbră succesiune a întregului / autonomie a unghiilor față de degete. [...] Cu cît mai risipit, cu-atît / mai indivizibil / însingurat din prietenii de suflet, / Axios! Axios!... // El are vederi prin somn / El are puterea de-a vedea, el are / slăbiciunea de-a vedea [...] Destinului meu îi e foame, / destinul meu se hrănește cu alte destine. / El se hrănește ca să fie hrană la rîndu-i, [...] Axios! Axios! / La cina cea de taină, / el nu e de față / fiindcă nu are față. / Pentru că el și-a pus fața / pe toate lucrurile. / Iar cui îi este foame / de lucruri îi este foame." *(Axios, Axios!)*

Scanned with OKEN Scanner

Poemul-eseu are verosimilitatea vieții și conferă lirismului o vitalitate și o credibilitate fulgurante, cutremurătoare, în pofida dezinvolturii. E o posedare prin non-posedare și o concentrare prin risipire. Ca în impresionism, fragmentarismul și analitismul dumică pînă la celulă însăși parțialitatea și partea. Dar efectul reunirii acestor petece de culoare e patetic: „În toate părțile deodată, zise / cel fără părți. / Într-o singură parte, zise / partea" *(Ce este voința? Cînd începe și încotro se îndreaptă).*

Jocul acesta dintre parte și întreg pe care-l cultivă poemul-eseu e dublat la Emil Botta și Nichita Stănescu de antropocentrismul limbajului care aduce în prim plan stări stranii, dureri abstracte și abstracții cu o durere de rană vie, suferințe ale dorinței și patimi ale creierului, pățanii ale spiritului. La Emil Botta cuvîntul e mai aproape de vrajă și incantație, dar există o înscenare a eufoniilor, limbajul liric fiind tratat, ca mai tîrziu de Nichita Stănescu, precum o *terra incognita,* tărîm al resurecției și al morții, al visării și rupturii.

Dacă „locul" utopiei perpetuează această *terra incognita,* gestul definitoriu pentru creator e cel al răsturnării și echilibrării, așa cum îl execută păpușa gravitației și antigravitației, micuțul *hop-hà,* arlechinul de buzunar. Și locul-nelocul utopiei *(u-topos)* și gestul ambivalent sînt comune ambelor opere, fiind tipice pentru poemul-eseu, unde e căutată țara necunoscută a unor impresii și interpretări, cu o fervoare salutară, cîtă vreme ludică iar nu patetică. Fragmentarismul asigură deturnarea patetismului. Lacuna intervine în aceste situații pentru a salva textul de retorică, iar lapsusul decongestionează verbiozitatea precară. Viziunile interogative sînt o formă excerbată a acestui papirus cu lacune ce smulge poezia de sub regimul incontinenței de care ar suferi un text afirmativ ad infinitum. Și, paradoxal, chiar repetiția se naște din conștiința unui text cu lacune, ce trebuie reconstituit, prin reluări și presupuneri care tot speră să umple golurile obsedante.

Scanned with OKEN Scanner

Repetiția — în accepția lui Kierkegaard e „același lucru și totuși schimbare" —, intervine asupra fragmentului, cum se întîmplă și la Botta și la Nichita Stănescu. Ea are drept rezultat un colocviu cosmic cu ecouri — vocile se multiplică și subdivizează — pînă ce poemul-eseu atinge o arhitectură melodică de fugă, de temă cu variațiuni. Proza eseului se orchestrează, prin repetiție, multiplicarea și polivalența cunoscînd valorile intervalului, esențiale în poezie. Nichita Stănescu a teoretizat, de altfel, *starea de ecou* a poetului, dar a atras, în același timp, atenția asupra transformărilor și schimbărilor ce apar în repetiție, precum în urmă cu un secol Kierkegaard. „Au confundat, vai lor, starea de ecou a poetului cu repetarea mereu mai transformată a cuvîntului."

Fărîmițatul eseu din opera celor doi poeți cere întotdeauna o subtilitate stranie. Suprafața viziunii transmite mereu un fior mitic și simbolic, prin ingenioasa-i împărțire și abstracta-i segmentare, prin tragica scindare și inteligenta diviziune, prin fracționarea matematică și acea «asiriană» îmbucătățire tragică. „Papirus cu lacune", poemul modern — cu toate aluviunile lui eseistice — se află sub semnul mitului lui Osiris. Putem vorbi chiar de o autoritate a fragmentarismului. Aceasta ar explica într-un fel cum este posibil să devină monumentală o poezie intersectată de eseu și de adevărul polipier al viziunilor și speculativului. Căci există un straniu caracter monumental, în viziunile lui Emil Botta și Nichita Stănescu, asemănătoare cu niște uriașe tapiserii sau fațade cosmice, cu niște imense, false și iute schimbate cortine. Cei doi poeți angajează spații uriașe, atunci cînd își poartă dialogul familiar, chiar argotic-vulgar („Spun lucrurilor pe nume, / spun «tu» copacului, / mă adresez pietrei cu «mă», / îi spun «bă» cîinelui", în poemul *Axios, Axios !*). Dar monumentalitatea — cu sensul de grandoare, splendoare sau măreție — nu se comportă înțepenit, ca un basorelief iscat de arta statuară. Fragmentul autoritar și memorabil e asamblat în poem, în structuri libere, ce glisează. Îmbinarea

părților e nonșalantă, iar înscenarea tablourilor pare să fie tentată de *happening*.

Un ritm special caracterizează poezia lui Emil Botta. El scandează viziunile și terorile, el încrucișează metaforele și taie axa poemului, el hăcuiește unitatea epifaniilor și instăpînește acel *zig-zag compozițional*. Teoretizată și liric de Nichita Stănescu în *Elegia a opta*. *Hiperboreeana* („numai zigzag și zigzag și zigzag"), sintaxa fulgerului din poezia modernă imprimă sensul mișcării imaginare și asigură contrapunctul. Zigzagul compozițional relevă *magia indirectului* comună ambelor opere. Asemeni lui Emil Botta, Nichita Stănescu închipuie măști și mulaje, spectacole și travestiuri, privind cosmosul și „haosmosul" ideilor lirice, din punctul de vedere al infinitelor puncte de vedere. Botta e mai aproape de expresionism, în timp ce Nichita Stănescu se cuvine legat de suprarealismul „metodic" pe care l-am văzut cochetînd cu pictura naivă. Această vecinătate nu ni se mai pare stranie, fiind cunoscut interesul suprarealiștilor și modernilor pentru arta primitivă și cea naivă. Într-un poem *Arta scrisului*, aflat în volumul *Oul și sfera*, Nichita Stănescu își asumă desenul primitiv, ce-l apropie într-atît de poetul *Întunecatul April*: „El îmi spuse / scrisul e un mod de a încetini gîndirea, / de a desena primitiv / chipul ființelor fără chip, / degetul pipăitului pur — / cel care a fost mai de dinainte / de crearea degetelor și a lucrurilor." Nostalgia desenului originar e simultană cu nevoia de geometrie. În plină „negare a firescului" poezia e și un strigăt de îmbrățișare a naturii. Invocarea naturii devine astfel un contrafort necesar edificărilor multiple ale cuvîntului care, deși tăgăduiește firescul, visează mereu să-l reconstituie și să-l reîntregească prin iluminare. Conștiința limitei și delimitărilor presupune conștiința lacunei. Încă o dată avem revelația poeziei lui Botta, grație acestui autoportret din ciclul *Opere impersonale*: „Nevoia de geometrie e o spălare / nevoia de cifre / e un somn al revelației, / nevoia de cuvînt / e o negare a firescului. / Natură, tu, izbucnire în hohote de rîs și de plîns / a celui care nu a rîs și nu a

plîns / niciodată!" *(La o margine)*. Abstracționistul, nonfigurativul Nichita Stănescu cultivă magia geometriei și fascinația sferei, a oului, a numerelor, a literelor pentru a ajunge astfel indirect, și instantaneu, precum linia cutremurată a unei descărcări electrice, la concrețe și lucruri, la ființe și anatomia naturii, la celulă și porii vieții, la epiderma asaltată de simțuri și senzualitate. Ar trebui comparate două poeme-eseu avînd o temă comună, anume dorul fără saț. E vorba de *Un dor fără saț* — poemul cu cea mai metodică structură declarativă și monovalentă din volumul *Pe-o gură de rai* (1943) al lui Emil Botta și de o *Invocare* aflată în *Oul și sfera* (1967). Mai romantică, declarația din *Pe-o gură de rai* numește setea de infinit și nepacea, ochiul răpitor de Himeră: „Un dor fără saț m-a-nvins, / și nu știu ce sete mă arde mereu." Mai conceptual, poemul *Invocare* e totuși plin de trimiteri la real și concret (priveliști, mătăsuri, statui, orbită, mumia unui faraon) dar o ciudată eclipsă face invizibilă corporalitatea lumii, absorbită, esențializată, dematerializată pînă la noțiuni și concepte: „Și cad în ea, / Văzutul, Auzitul, Degustatul, Pipăitul, / ca într-o foame nesfîrșită și adîncă / din pîntecul meu tras, mutată / pînă-n locul / pe care și l-a dat de centru Infinitul." Nichita Stănescu își motivează astfel demersul. Există însă, întotdeauna, o salvatoare imponderabilitate în abstracție și foamea de cifre, în nostalgia după izbăvitoarea concrețe a lumii. O „imponderabilitate" caracteristică și pentru poezia lui Emil Botta cu scrisul ei „ușure", ca osul de pasăre, ieșind de sub gravitație printr-o artă a golului și plinului: „Oase de pasăre să-mi fie / cuvintele, / oase de pasăre..." *(Menire,* în volumul *Roșu vertical,* 1967). În cea mai complicată aglutinare și așezare în scară a imaginilor, chiar și în aceea construită după principiul reprezentării Leviathanului, greutatea suspendării metaforelor și antinomiilor una de alta, e anulată prin dezinvoltura jocului liric și arta alunecării: „Un soldat ținîndu-se cu mîinile / de marginea unui nor... / De bocancii lui, cu mîinile încleștate / se ține alt soldat / De bocancii lui / altul, apoi altul,

Scanned with OKEN Scanner

apoi altul și altul, / și-așa pînă-n miezul pămîntului. // Eu mă las s-alunec pe șirul lor / ca pe-o frînghie... Deschid ochii, mă uit. / Coloana de soldați, nu se mai vede. / Probabil că vîntul a-mpins-o / cu nor cu tot, în altă parte." *(Un soldat...* în volumul *Roșu vertical*, 1967). Valoarea eseului rezidă și în imponderabilul asociațiilor, în plutirea ideilor. Transpuse în poemul-eseu, aceste daruri explică frumusețea ontologiei imaginare și inconfundabila artă conversațională a poeziei lui Emil Botta și Nichita Stănescu. În *Lupta inimii cu sîngele*, monologul trăiește drama limitei și tentația transgresării. Impresionant este noul Babel imaginat de poet, cu puzderia lui de limbi care sînt graiurile vorbite de toate elementele anatomiei umane: „Vorbește celula, limfa vorbește / cărămida mișcătoare a limbii, — / fiecare capăt de os vorbește/ topindu-și în mișcare nimbul, nimbii". Confruntînd acest fragment cu el însuși și cu toată poezia lui Nichita Stănescu, ni se impune condiția lui de autopastișă. Lectura-ecorșeu ne ajută să înțelegem cîtă dreptate avea Péguy afirmînd că scriitorul își petrece viața și opera, auto-imitîndu-se din clipa descoperirii de sine. Lucrul e mai vizibil la autorii ce-și impun originalitatea din plecare, cum s-a întîmplat cu Botta și Nichita Stănescu, afirmați destul de repede. Obsesii comune, precum aceea a neființei, sînt „tratate" aidoma. Ca și la Botta, aflăm în volumele lui Nichita Stănescu o poezie „nerăbdînd alte morți decît *morțile inventate* (s.n.) de ea, să se-ntîmple" cum mărturisește *A zecea elegie*. Versurile scrise despre legănarea morții în marele poem simfonic *Contemplarea lumii din afara ei*: „El leagănă moartea / pînă cînd răsar din ea cuvinte" par o profesiune de credință scrisă de Emil Botta. Singura moarte nerăbdată și neinventată este aceea a tatălui și a fratelui, la Emil Botta, prezentă în poezii-recviem a căror analiză ar demonstra încă o dată similitudini de viziune, un comportament aidoma în exteriorizarea durerii și trecerea în operă a biografiei. Am putea să comparăm poemele *Privește înapoi cu emoție!* (din *Un dor fără sațiu*) *Portret* și *T. B. (în Întunecatul April)*, și cîteva

Scanned with OKEN Scanner

titluri din *Vineri* cu cele din *Măreția frigului*, unde resuscitarea celui dispărut provoacă procesul lăuntric și declanșează autoscopia morală cu o tristă interogare. În acest punct al operei, e vizibilă mai mult decît oricînd, influența lui Shakespeare. S-a vorbit de un hamletism sistematic în cazul lui Botta. Dar există un hamletism sistematic și la Nichita Stănescu, poet al elegiei filosofice, obsedat de tectonica ființei și neființei. Iată-i pe cei doi scriitori întîlnindu-se și prin admirația pe care i-o poartă marelui brit, de la care vor fi învățat necumpătata lecție a oximoronului convertit de rostirea modernă în paradox, supranatură și suprarealitate. Un milenar concetto, *mișcarea nemișcată*, îi atrage în dese rînduri, lucru firesc pentru niște creatori cu o structură barocă, dăruiți metamorfozelor și interesați de limitele staticului. Am putea citi *A unsprezecea elegie* în paralelă cu *Leoaica* lui Emil Botta, scrisă în perioada predării volumului la tipar și apărută în *Vineri* (1971). Poezia lui Botta concentrează cîteva din marile teme și postúri ale lui Nichita Stănescu: „Alergare și zbor, aici, lîngă mine / o cădere pe aproape de mine, / o leoaică ciocîrlie, aici, lîngă mine, / spintecă zarea. / Ah, alergare și zbor, / vă iubesc nemișcarea!" *(Leoaica)*. Să recitim cîteva versuri din *A unsprezecea elegie*, al cărei motto este „Intrarea-n muncile de primăvară", nu înainte de a ne aminti că Emil Botta identifică imaginația cu un arat înfricoșător, într-un poem, *Moralitățile*, tipărit în „România literară", în 1969, și apoi, în *Vineri*. Poemul reia cîteva versuri mai vechi din *Pentru Arșavir*, text ce datează din 1934: „Pluguri înfricoșătoare au arat noaptea, / în somn tragedieni despletiți se jucau de-a Baba Oarba", modificate astfel în *Moralitățile*: „Înfricoșate pluguri / pare că ară! / Comedienii pe un podium, / clocotind, spumegînd, / «Mireasa fierarului», recitînd, / au uitat numele miresei fierarului. / A fost un lapsus, / o regretabilă omisiune. / [...] Așa trecu ea / din existență în non-existență, / din conștiență în non-conștiență, / din creat în increat / Înfricoșate pluguri / pare că ară" *(A fost un lapsus)*. Amnezia care pericliteză (sau potențează)

Scanned with OKEN Scanner

textul rostit pe scena (lumii și a propriei vieți) devine sinonimă cu neființa, lapsus în marele text al vieții și al cosmosului ca o carte. Gîndindu-ne la obsesiile thanatice din poezia lui Emil Botta și la ontologia ființei din poezia lui Nichita Stănescu, nu putem să nu interpretăm — de data asta pornind de la versul din *Moralitățile* — semnificațiile de papirus cu lacune ale existenței, cunoscînd golul ireversibil al non-existenței. După cum nemișcarea va fi fiind un lapsus al mișcării, o oprire în alergarea divină, cum traducea Platon adevărul și devenirea textelor ce-l rosteau. Fuga obsedantă din scrisul lui Emil Botta, alergarea și zborul din poezia lui Nichita Stănescu identifică himera, dorul fără saţiu și necuvintele cu un utopic papirus fără lacune. Mai trebuie să spunem că *A unsprezecea elegie* ca și *Leoaica* sînt mari poeme patriotice, scrise ca meditații ale conștiinței de sine. Iată cum dezvoltă Nichita Stănescu tema alergării și nemișcării, pe orbita unei profunde asumări a spațiului natal și a tradiției pentru care Emil Botta a inventat Leoaica-ciocîrlie, singura în măsură să „înalțe cantata, / un pean, un imn patriotic / — și răcnet și grație — / se înalță, se înalță / pentru Arcadia mea, pentru țara mea România": „Ar trebui să *alerg*, mi-am spus, / dar pentru asta va trebui mai întîi / să-mi întorc sufletul / spre *nemișcătorii* mei strămoși / retrași în turnurile propriilor oase, / asemenea mădulvei, / nemișcați / aidoma lucrurilor duse pînă la capăt. // Pot să alerg, pentru că ei sînt în mine. / Voi alerga, pentru că numai ceea ce este / nemișcat în el însuși / *se poate mișca*, (s.n.) / Voi alerga pînă cînd înaintarea, goana / ea însăși mă va întrece / [...] pînă cînd alergarea / chiar în ea însăși va alerga, și va sta. [...] Iar după ce voi fi făcut ca alergarea / să mă-ntreacă [...] mă voi privi în toate lucrurile, / voi îmbrățișa cu mine însumi / toate lucrurile deodată, / iar ele mă vor azvîrli înapoi, după ce / tot ceea ce era în mine lucru / va fi trecut, de mult, în lucruri [...] A fi înlăuntrul fenomenelor, mereu / înlăuntrul fenomenelor // A fi sămînță și a te sprijini / de propriul tău pămînt."

Scanned with OKEN Scanner

Orice perspectivă comparatistă *ad usum delphini* poate refuza afinităţile pe care le aflăm noi în cele două poeme. Atît de diferite. Şi totuşi ele proclamă o aceeaşi nevoie indestructibilă de mari repere lăuntrice pe care o resimte fiinţa, dăruindu-se la infinit mişcării, alergării şi zborului. „Şi răcnet şi graţie" vede Emil Botta în peanul, în cantata nemaipomenitei ciocîrlii, distrusă şi distrugătoare pasăre „sfărîmată cu duioşia". Există, în imperecherea lui abstrusă de cuvinte, o intuiţie excepţională în ce priveşte individualitatea propriei poezii. Ea se va radicaliza prin originalitatea altui poet ce va defrişa noi teritorii pentru marile mişcări ale imaginarului. „Şi răcnet şi graţie" există în atîtea poeme ale lui Nichita Stănescu primite cu o reticenţă afişată de critică, neînţelese pentru partea lor de stridenţă şi imperfecţiune, pentru excesele întru abstracţie şi viziune „primitivă". „Şi răcnet şi graţie pentru *neobişnuitul firesc* pe care cel mai radical şi ludic poet postbelic a vrut să-l instaureze după ce, între cele două războaie, un alt mare poet, radicalizînd romantism, expresionism, suprarealism şi descîntec, nu a învăţat cuvintele şi necuvintele poeziei decît pentru ca să se poată juca de-a urletul de fiară şi graţia viziunilor. Emil Botta se aude strigat auzind versurile lui Nichita Stănescu din *Egg:* „tu, nefirescule între fireşti / trăiri de pururi altceva. / Nu, niciodată nu eşti tu."

ACEL «EU INSUMI»

Izbit de filfîit de aripe de înger,
cu ochiul fix spre tine stam
iubito, tu, care-mi însîngeri
pe val, pe ah, pe au!

NICHITA STĂNESCU, *Cîntec*

Scanned with OKEN Scanner

Sisif se ridică dintre oglinzi
ieși dintre ele, și
uitîndu-se înapoi spre mine
îmi făcu un semn scurt
să intru între oglinzi.

NICHITA STĂNESCU, *Cele patru coerențe fundamentale*

Ar fi de discutat ce rol are violența în radicalizarea limbajului liric. Violența ca imprecație, bravadă, apostazie, anamorfoză. O neîndurare practicată în primul rînd cu sine, prin necurmatele asedii la care e supus eul liric, împresurat din toate părțile: „Mie însumi îmi sunt un cal troian. / Propriul meu umăr își cucerește propriul meu umăr, / propriul meu ochi se jefuiește pe sine" *(Calul troian)*. Ca și la Emil Botta, blîndul și ferocele trăiesc într-o proximitate amețitoare. Și poetul *Întunecatului April* ar fi putut scrie *Blîndele și ferocele activități ale însuflețitelor și neînsuflețitelor*: „Deodată gîndul mi s-a schimbat în vedere / și ea a început să mă doară [...] Deodată, totul a început să treacă și să se treacă / să nu mai stea și, — / să se alerge / [...] Să rupi ce n-a existat niciodată / și ruptura să-ți fie lumină, / durere ca o trombă / în absolutul deșert!" Poezie a construcției și deconstrucției sînt ambele opere. *Aedificabo et destruam* scria Emil Botta, preluînd o deviză scumpă lui Montherlant. Trebuie să înțelegem ispita „distrugerii" ca o ruptură, ca o vitală «retorică a șocului» (Valéry), necesară marilor vizuali ce nu vor să se complacă în decorativ și pictura *au plein air*. Schimbarea punctelor de vedere — care e „axa" ondulatorie a eseului — devine, cum spuneam, și o înlocuire de instanțe. Scenariul perspectival implică și un scenariu juridic, un proces al ideilor, o judecată, o apărare a unei cauze, pricini sau legi. Viziunea, în proteismul ce-o caracterizează, e și opinie sau un verdict, judecată de existență, hotărîre și recurs, într-un orizont al așteptării estetice și axiologice, moral, prin însăși fidelitatea față de finalitatea estetică și axiologică. În elegia despre *Tentația realului*, Ni-

C-da 217 coala 31

Scanned with OKEN Scanner

chita Stănescu mută imaginea din tărîmul neangajat al opticii în spațiul chibzuirii și meditației, al opiniei și deliberării, al cumpănirii și drămuirii: „Iată-mă dus la tribunalul frunzelor, / la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor" *(A cincea elegie)*. La asemenea judecăți participau și viziunile lui Emil Botta, care, antropomorfizate, nu-și vor lăsa debordanta imaginație să funcționeze în golul insolitului ci vor vrea să acționeze ca o instanță. Colocviul cosmic deliberează, acolo unde o simplă artă a conversației eliberează acele replici interesate să se producă, dar mai ales să se audă. Individualizarea vocilor nu fărîmițează colocviul cosmic cum s-ar crede. El este un tot, un întreg, tocmai pentru că se răspîndește în toate părțile deodată. Polivalența și polifonia asigură această integralitate, pe care ar știrbi-o discriminarea, risipirea și sumbra succesiune a întregului, acea autonomie a fragmentelor evocată în *Axios, Axios!*. O nouă obsesie comună, a întregului și a părții, opune, de astă dată, discriminarea asemănării și simultaneității. „În toate părțile deodată, zise / cel fără părți. / Într-o singură parte, zise partea", scrie Nichita Stănescu în poemul interogativ *Ce este viața? Cînd începe și încotro se îndreaptă?*, de parcă i-ar răspunde lui Emil Botta și elegiei frîngerii din *Ascultînd cîntecele* (poem aflat în volumul *Pe-o gură de rai)*: „Fost-am Plinătate și eu, deși Parte să fiu / în pravili mi-era dat". Ar merita o analiză mai amplă poemele-eseu *Anatomia, fiziologia și spiritul* sau *Fulgerul și frigul*, ce s-ar cuveni să fie comparate cu poemele închinate de Botta lui Cervantes — alt zeu tutelar al lecturilor sale —, intrînd cu himerele și donquijotismul, adînc, în poezia lui Nichita Stănescu. Citind *Rosinanta* din *Epica Magna* (1978) avem o cale spre înțelesul pe care-l dădea și Botta adevărului și sincerității. Celebrul hidalgo e un pre-text pentru o mărturie biografică. El e adus în spațiul propriilor himere, așa cum se întîmplă și în poemele pe care i le dedică Emil Botta. Cervantes îi asigură o ascendență lui Stan Pățitul și e văzut ca o întrupare picarescă a mitului christic *(Iberia, Cervantes)*. Un mare poem, *Contemplarea*

Scanned with OKEN Scanner

lumii din afara ei, e conceput ca un poliptic. Partea I îi revine *Nervului terestru*, partea a II-a *Nervului-divin* și fiecare din cele două perspective, profană și sacră, cunosc o cvintuplă fragmentare, așezînd față în față cinci perechi opuse și complementare, ca jumătățile simetriei, ce provoacă dialogul și duelul dintre cuvinte și necuvinte. Dubla perspectivă — căci acest poem e o memorabilă întruchipare a temei dublului în lirismul modern — e asigurată de cei doi martori paradoxali: *Cel care a murit despre cel care nu s-a născut* și *Cel care nu s-a născut despre cel care a murit*. Ea se continuă în dicotomia și complementaritatea perechilor *Nervul terestru vs. nervul divin*, *Fonetica terestră* vs. *Cîntecul*, *Morfologia terestră* vs. *Cîntărețul*, *Sintaxa terestră* vs. *Sensul*. Emil Botta nu a scris asemenea poeme riguroase, simetrice. Ne-am oprit la *Contemplarea lumii din afara ei* pentru a diferenția vocația analitică a celor doi poeți, deosebiți prin felul în care fragmentează și parcelează imaginarul. Poemul lui Nichita Stănescu are o rigoare, chiar o pedanterie vizionară de negăsit la Emil Botta. El presupune un program în sensul pe care-l dau acestui cuvînt informatica și cibernetica sau muzica cu program. Un program inexistent la Botta. Din simetria pe care o creează „fișele" imaginare, izbucnește un mic poem răsturnînd matematica meditațiilor. El ne dă portretul poetului — nu un portret robot, ci o identitate pe care nimic nu o poate deturna de la sine și ascunde de sine. Poetul este sufletul și cîntecul, ne reînvață Nichita Stănescu: „El leagănă moartea / pînă cînd răsar din ea cuvinte / și împodobește cu lacrimi / legile stelelor fixe. / El este numit, uneori, sufletul, / dar cel mai exact ar fi să-i spunem, / totuși, cîntecul."

Atracția pentru eseul simfonic — prezentă și în scrisul lui Emil Botta (să ne gîndim la *Concertul*), — de pildă, cunoaște la Nichita Stănescu desfășurări mai ample, o patimă și o manie „wagneriană" a orchestrărilor, dovadă și această *Temă cu variațiuni*, utilizînd

Scanned with OKEN Scanner

opt partituri. Poetul va renunța, în ultimele cărți, la expansiunea verbală. Se va lăsa atras de forma de mugure sau de sîmbure a hai-kai-ului, de *Noduri* și *Semne*, de negloria unor *Opere impersonale*, în care cultivă „firimitura lirică" precum altădată filosoful «Les miettes philosophiques». Spectacolul singurătății îi prilejuiește celui ce a scris poemul *Voci de mulți oameni la un loc*, aflat în volumul *În dulcele stil clasic* (1970), un eseu-miniatură de mare forță, căci făcut din sentențe, din apoftegme. Descoperim aici o artă eliptică de unghiuri frînte ce-ar fi trebuit să domine mai adesea discursivitatea dezlînată a unor poeme: „Stele, constelații, universuri, — / cămăși ale singurătății unui zeu; / numite deal, cîmpie, mare, / sărăcăcioase cămăși ale cuvîntului, / și tu cuvîntule, blestematule, / cămașă a frigului". *(Frig)* O altă obsesie comună este aceea a luptei cu dublul, cu daimonul, cu alter-ego-ul. Am putea vedea cît de asemănătoare sînt *Al meu suflet*, *Psychée*, *Iacob și îngerul*, comparîndu-le cu poemul lui Emil Botta *Cu privire la tabloul lui Delacroix: „Lupta lui Iacob cu îngerul"*, reprodus în ciclul de *Inedite* dintr-un volum ce reedita cărțile interbelice. Poemul va intra în volumul *Un dor fără sațiu* (edițiile 1976, 1978). Întîlnirea cu îngerul e violentă la ambii poeți, așa cum o descrie și în *Nod 28* Nichita Stănescu: „Daimonul meu vine de departe / în gazda făpturii mele, / eu știu cînd vine căci mă izbește". Din aceeași paradigmă face parte și *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de «tu»* din *Necuvintele* (1969), comparabil cu *Elogiul ipocriziei* (1931) unde, să ne amintim, doar numele era neschimbat, în vreme ce totul putea fi alteritate, „tu": „Numai numelui meu nu-i spun «tu»;/ în rest însuși sufletul meu / este «tu», / tu, suflete". Din nou ne convingem cît e de aproape poezia lui Nichita Stănescu de eseu și cît de departe poate fi eseul de poezie. În cea mai intimă întîlnire a genurilor există un loc al necomunicării, o graniță unde individualitatea simte că „De la eu la eu distanța / e acoperită de moarte" *(Lupta inimii cu sîngele)*, reali-

Scanned with OKEN Scanner

zînd pericolul sincopei în circuitul cuvintelor din natura și contra-natura poeziei. Din perspectiva axiologiei, istoria poeziei și opera marilor lirici seamănă cu un „papirus cu lacune", lapsusul fiind, în atari situații, o absență sau intermitență a valorii. Ipostaza dublei condiții (destinații, atracții, naturi) a lucrului și motivul dublului hărțuind propria ființă creează în poezia lui Nichita Stănescu un adevărat arhipeleag de *poeme-eseu*. Să amintim *Ianus, centaurul, Cain și Abel, Dubla Nemesis* și *Rîsu'-plînsu', Quadriga, Savonarola, Pomule, copacule, Cîntec, sau altfel spus, repede ochire asupra plantelor, Nedreptatea ca formă de contemplare a naturii, Lupta ochiului cu privirea, La plecarea daimonului, Dialog cu oda în metru antic, Ce alb, ce negru de alb!, Pean, Învățăturile cuiva către fiul său...*

În toate, spațiul delimitat și determinat de oglinzi creează o sisifică reflectare, o luptă cu îngerul și daimonul propriei imagini, o repetare și schimbare de sine, ce tind să-l releve pe „acel «eu însumi»" mereu cercetat de Emil Botta și de Nichita Stănescu. Dialogul dezlănțuit de imixtiunea dublului e necruțător. El biciuie sensurile, fie chiar numai cu acel „izbit de fîlfîit de aripe de înger" evocat într-un *Cîntec de dragoste*. Intervenția dublului produce fisura și rănește un limbaj monolitic și monovalent, cel al începuturilor, al onomatopeii și interjecției: „Izbit de fîlfîit de aripe de înger, / Cu ochiul fix spre tine stau / iubito, tu, care-mi însîngeri / pe vai, pe ah, pe au!" *(Cîntec)*. Logosul lui *vai*, evocat și de Emil Botta, hărțuiește memoria *Necuvintelor*. Dar e vorba de un limbaj rănit și sfîrtecat, care a cunoscut multiplicarea și bogăția pe care tocmai ruptura din iubire le instaurează. Poemul-eseu a transformat exclamația și strigătul în vorbire lirică. El este acel Sisif între oglinzi invocat de Nichita Stănescu în *Cele patru coerențe fundamentale*. Privindu-se în oglinzile cu miriade de ochi ale „adevărului polipier", poetul și limbajul liric își caută unicitatea, visînd să fie „acel «eu însumi»" inconfundabil.

Scanned with OKEN Scanner

numai în vis
trăiau cu tot trupul deodată
. . . . . .
Spuneau că cei ce sînt treji
nu sînt în stare să-și locuiască
tot trupul deodată
. . . . . .
însăși privirea se poate trezi
și-atunci în ea nu mai trăiesc
toate culorile deodată

NICHITA STĂNESCU, *Către Hypnos*

Există în poemul-eseu, precum în genul străin ce hibridează lirismul, și o stare de somnie sau de reverie a ideilor, un mod neașteptat de a le relaționa, mai apropiat de arătările din vis. În poezia lui Emil Botta somnul și starea lunatecă a conștiinței își preling apele astrale peste conturul prea orgolios al lucrurilor vegheate și observate. Doar marii lucizi știu să prețuiască scenariile visului, înțelegîndu-le tensiunea și atracția și resimțind-o cu neliniștea și legitatea ce apropie sferele de Magdeburg. Capacitatea de analiză a visului e uriașă, ajutată fiind de mișcarea *au ralenti* a imaginilor, plutind suspendate într-o lipsă de grabă ce înfrînge mișcarea sau o preschimbă într-o dilatare terifiantă a staticului, într-un fixism halucinant. Nichita Stănescu traduce forța analitică a visului, oprindu-se la un coșmar prezentat în *Somnul cu fierăstraie-n el*, un fel de noapte a sfîntului Bartolomeu în care victime sînt caii. Expresionismul imaginilor însîngerate ne readuce în memorie atîtea poeme scrise de Botta, unde martiriul se lasă văzut, în toată grozăvia lui, prin trapa somnului. Vizualul terifiant adîncește în asemenea descripții o atitudine morală de deconspirare a atrocităților și de incriminare a faptelor reprobabile *(Pe Cîmpia Turzii ; Pămînt ; Iacob, Beuri, Valonul ; În cer, în alt sat)*.

Un poem intitulat *Către Hypnos* ne explică, de astă dată, ieșirea din starea de veghe, ca o recuperare a în-

Scanned with OKEN Scanner

tregului, a unei existențe „cu tot trupul deodată", în care forma își aparține „în întregime și toată / deodată", neparcelîndu-și afectele, simțurile. Invocarea somnului se arată a fi, ca în multe poeme scrise de Emil Botta, o somare și forțare a integralității și simultaneității ființei: „Ei trăiau în somn pentru că / numai în vis, / trăiau cu tot trupul deodată". *(Către Hypnos, II).*

Motivația, implicită la Emil Botta, ocupă în versurile lui Nichita Stănescu spații largi destinate prelegerii. Cite un fragment ne trimite mai evident la somnambulismul și plutirea atîtor viziuni din *Întunecatul April, Pe-o gură de rai, Vineri* și *Un dor fără sațiu*: „Păsările lor zburau dormind, / peștii lor înotau dormind. / Caii lor galopau în somn". Ne amintim crîmpeie din Botta: „Vin acum în nopțile, roată, / o halima, una mie de nopți. / Vino și tu, sabie, armură, / să lupt cu somnul care mă fură. // Atît am visat, că nu mai știu / dacă moartea mea e înger sau drac / dacă în cer s-au ivit stele sau ghimpi, / dacă luna e lună sau vultur sau rac" *(Un cuceritor).*

În *Alegorie*, pămînt și cer dorm unul în brațele altuia, înfrățiți ca niciodată și „visînd o irealitate". În *Vizite* „Piratul din Mările Chinei / a sosit în somnul meu pe o luntre fragilă". Somnul prilejuiește apariția unor stranii cohorte de viziuni în *Nuanțe, Epithalam* („Dormeam lin în criptele somnului / și țeseam un văl pentru fantoma cea dragă"), *Schiță pentru infernul meu, Spiridușul somnului* sau *Cerb*. În *Poarta sublimă* somnul e raiul și posibilă hartă a supranaturii: „Prin bruma somnurilor mele / raiul, raiul vedeam, / printre fulgeroasele stele, / raiul aiurărilor mele... / Aș fi ridicat o hartă / a supranaturei prin care mirarea, copilărește, mă poartă." În gîndirea ființei din poezia lui Nichita Stănescu, raiul înseamnă totalitate, polivalență, libertate, acel spațiu reprezentat și reprezentabil întotdeauna ca o hartă a supranaturii, în care îți locuiești deplin lumea lăuntrică și „tot trupul deodată": „Spuneau că cei ce sînt treji / nu trăiesc în ei înșiși. // Spuneau că cei treji / nu sînt altceva decît / privire, atunci cînd privesc, / auz, atunci cînd aud, / durere, atunci cînd se-ndurerează / / [...] Spuneau că cei ce sînt

Scanned with OKEN Scanner

treji / nu sînt în stare să-și locuiască / tot trupul deodată / ci, / ca și cum ar fi goi / pe dinlăuntru, / ei, cei treji, aleargă tot timpul / ei înșiși / fiind rînd pe rînd / numai o gleznă / sau nu / numai o tîmplă / sau / numai un braț, — / restul trupului azvîrlindu-și-l / rînd pe rînd în tenebre. // Ei îi urau pe cei treji / numindu-i / «Cei fără de trup». / / Dar ura lor / din cînd în cînd devenea / colosală / pentru că, spuneau ei / însăși privirea se poate trezi / și-atunci în ea nu mai trăiesc / toate culorile deodată" *(Către Hypnos)*. Somnul ne aduce în starea de a trăi total, ceea ce starea de veghe drămuiește și fracționează. El nu înseamnă repaos ci un mod de acțiune la puterea întregului, a multiplului, soldat cu împlinirea acelui rîvnit „adevăr polipier". Ni se relevă astfel, chiar dinamismul poeziei și elementul ce-l protejează. Doar visul menține ritmul, fervorile. „Nu există o tehnică a înregistrării ideilor în momentul lor culminant. Ideile sînt un mod de acțiune" scria Nichita Stănescu. Poemul-eseu își asumă astfel acțiunea, rezervîndu-i scenariile treziei și somnului, cele din urmă mai agere, mai muncitoare, mai intense. Faptele somnului ne angajează integral, spre deosebire de faptele stării de veghe „specializate", maniheiste, univoce. Același rost îl are somnul și în poezia lui Emil Botta, mai darnică, mai sărbătorească, mai debordantă cromatic, în epifaniile smulse zeului Hypnos. Trăirea la puterea întregii ființe nu se reduce numai la o experiență a paradisului. Ci dimpotrivă, prin exacerbarea și paroxismul fiecărei celule, ea implică și experiența infernului. E o experiență pe care și-o asumă, din nou și mereu, exprimarea, rostirea, poezia cum ne asigură Nichita Stănescu, „a-ți exprima în mod coerent o idee sau un sistem de idei înseamnă a face întrucîtva experiența infernului" *(Logica ideilor vagi)*.

Infern și Paradis, somnul presupune o smulgere din cercul strîmt al individualității și întîlnirea cu alteritatea, cu un alt destin. El este spațiul experiențelor, o *vita nuova* continuă: „Cu mare mirare, cu mare deznădejde mă regăseam tot unul / la sculare din somn, și la sculare / din nefocul și nefumul frigului de a fi

Scanned with OKEN Scanner

același mereu, / de a fi prins în laba de leu a destinului, / de greața de a spune întruna : eu și eu și eu / mereu între alții și alții și alții" *(Invidie)*.

Tărîm al tuturor posibilităților, somnul îi prilejuiește poetului și întîlnirea cu marele matematician Georg Cantor, cel ce a dăruit un alt statut paradoxului în lumea cunoașterii științifice. În *Aleph la puterea Aleph*, Nichita își plasează în somn dialogul cu Georg Cantor, făcînd din lumea lui Hypnos un nou theatrum mundi, cum, de atîtea ori, și Emil Botta : „Deodată mi se arătă Georg Cantor / care-mi zise : / — Vai mie, de trei ori / vai mie / După ce-am dat numerelor cea mai înaltă / luciditate / pe care-ar putea s-o aibă un număr, / după ce / am dat trezie punctelor, / cea mai înaltă trezie, / iată, acum, eu însumi dacă mai pot / să mă arăt în visul / vreunuia care doarme... / — Cum, strigai, dorm ? — Da, mi-a răspuns, dormi !"

Vedeniile somnului sînt eteroclite în ambele opere. La Botta ni se arată Liszt și Eminescu, îngerul, Oarecare, Asasinul năzdrăvan, Palidă Razã, fratele Nimeni, vărul Nicăieri, Ulysse, lei, minotauri, centauri, Adonis, monarhul Timp cu nobilii lui „Azi și Ieri, Acum și Atunce", lunarul cavaler, Meșter Lup, Jupînița Mioară, Gérard de Nerval, Andersen, Whistley și așa mai departe. La Nichita Stănescu triumfă aceleași epifanii eterogene în care e loc pentru toate, de la firul de iarbă și pînă la Euclid și Georg Cantor, fără a ocoli păsările, copacii, jivinile sîngeroase sau blînde. *În dulcele stil clasic* cuprinde și un poem *Despre lupul singuratic*, ce pare o replică la *Anacreontica* lui Emil Botta, aflată în sumarul volumului din 1943. „Cade lupul singuratic / pe laba-nghețînd apatic / și adoarme și visează / îngeri pe zăpada trează. / Le mănîncă creierul / lepădîndu-și obiceiul. / După-aceea în alt vis / leapădă tot ce-a ucis, /într-un infinit dormind / visător și trimbulind... / Și rămîne-n vis flămînd / lupul său și alergînd, / lupul cel din viitor / de arginturi și de or. / Și visînd în vis adoarme / dintr-o foame, dragă doamne, / cu care l-ai otrăvit / de din sus din infinit." *(Despre lupul singuratic)*. Tonul visător și trimbulind, legiferat liric de Nichita Stănescu, are deja o tradiție și o ascendență,

de netăgăduit în poezia lui Emil Botta, unde visul și visul că visezi (— în *Opere impersonale* se află un poem intitulat *Visam că visez*) este cel mai adesea primul impuls al genezelor lirice, dacă nu pretextul unui periplu de eseistică imaginară.

S-ar cuveni poate să relevăm tentația virtuozității ce însoțește o poezie care și-a făcut o credință din ruptură și stridență, afișînd teribilismul formelor, prozaismul, conceptualismul. Și Botta, și Nichita Stănescu sînt niște virtuozi ai predării de sine și duplicității, eroi ai stratagemei și inocenței. Virtuozitatea lor atinge maxima amplitudine în exploatarea virtualităților lirice. E o măiestrie în joaca de-a imposibilul și puțin probabilul, o artă funambulescă de-a gîndul și cuvîntul. Virtuozitatea celor doi poeți ni se relevă în marile lor exerciții de stil, netemătoare în fața incongruenței și agresivității pe care o impun poeziei toate stilurile hibride. Ea transpare și în întoarcerile la certitudinile melosului, însoțind (și eliberînd) tensiunea insuportabilă a viziunilor abstruse și fracturate. Virtuozitatea creează, la Emil Botta, cîmpuri poetice imponderabile, zone ale plutirii și legănării de sine, în aeriana împărăție, în suava beatitudine, unde pare să nu existe decît „Aerul, tremurătorul, copilul, clarul, / în aurii pînze se înfășoară / În caleașca trasă de fluturii săi / a venit de cu seară. / / Noaptea întreagă a lunecat, / pe vioara divină, arcușul divin. / Oprește-te! Stai! Asupră-ne stai iară și iar, / cer adamantin" *(Aerul, tremurătorul...)*. Peisajul beatificat se umple de „cerescul fapt al dimineții" în văile imperiale, acaparînd lumea din afară și universul lăuntric: „vale, neliniște, cruce" *(Matti-nata)*.

Asemenea dematerializări într-o diafană predare de sine și cuminți întoarceri la spunerea „În dulcele stil clasic" aflăm și la Nichita Stănescu, atras în plină acrobație a abstractului de patetismul sufletului fără prihană, de joaca de-a fi copil și de a se cuibări în alint, oricît de copleșitoare pare să fie Hiperboreea „zonă mortală / a maimarilor minții" *(Elegia a opta, Hiperboreana)*. Există în toate cărțile poetului și o virginală numire a cosmosului, o stîngăcie și chiar o

meștiință în fața arătărilor lumii. Ispita dulcelui stil clasic pătrunde ca o fantă, ca o rană în corporalitatea modernă, iluminată de versurile paradoxale, aţîţate de algebra minţii și a fiinţei. E vorba chiar de rană, căci melosul e aproape de threnos și tragic. Autolegănarea, prin apelul la eufonie și rimă interioară, e gestul prin care poezia își recunoaște melancolii și triste̦ți pe care ar vrea să le „adoarmă" prin cîntec.

Nichita Stănescu știe să creeze, ca și Emil Botta, acel *vertij al ecourilor*, prin care cuvîntul mușcă din sine, vrînd poate ca și înțelesul pe care-l poartă să muște din sine, micșorînd durere, spaimă și suspiciune. Rima interioară devine la acești poeți o neasemuită vorbire între un «eu» și un «tu» sau un «celălalt» al limbajului, între «eu însumi» și un «eu însumi», dezlănțuindu-se astfel un *har* și un *cor* al vocilor, un *șarm* (charismatic) și o *șagă* a lor, o coralâ a psihicului, un madrigalesc cosmic, ocrotitor de angoase și obsesii. După un secol, poezia lui Eminescu *Ce te legeni* se aude prin vocea lui Nichita Stănescu îngînînd melodic-strident *Pomule, copacule ; Cîntec sau altfel spus, repede ochire asupra plantelor*. Iată ce va fi însemnînd schimbarea trăită de cîntec devenit „repede ochire asupra", eseu, un alt fel de dulce stil clasic al cuvintelor. Firește, eseul intervine în poezie și ca o mască, disimulînd, pentru a proteja și dezvălui, un limbaj ce riscă să se atrofieze sub clopotul de sticlă al purității și autonomiei. Poezia nu poate rămîne departe de compozitul fertil și vital. Eseul, poemul-eseu închipuie, deci, încă o mască, încă un adevăr metafizic, în accepția lui Wilde în poezie. De care s-au slujit, adeseori, și Emil Botta și Nichita Stănescu, poeți ai măștii, veniți pe calea regală deschisă de Eminescu. Ei doi vor fi fiind, poate, cei mai importanți din lumea românească a secolului XX. Emil Botta e un maestru al măștilor carnavalești, al travestiurilor destinate privirii, folosind doar implicit limbajul ca o disimulare. Nichita Stănescu socoate cuvîntul o mască și una din accepțiile pe care le au necuvintele sale e aceea de suprafizionomie, de expresie suprapusă peste obrazul de drept al limbajului. Cuvîntul nu se teme să devină qui-pro-quo la Ni-

chita Stănescu. Operație de premeditată protejare a unui incognito și inefabil modern: „Înhămat sînt / la un car abstract. /Scade trupul meu pe măsură ce / se umflă în mine / măștile rîzînd și plîngînd ale cuvintelor" *(Căderea oamenilor pe pămînt).*

Măștile asigură, după expresia lui Nichita Stănescu, acea mizǎ pe nenăscuți: „Sînt nenăscut. Ceea ce se vede / de jur împrejur nu sînt decît / părinții părinților [...] Protoplasme de măști fluturătoare / se-ntretaie înaintea mea / și-apoi dispar, în vînăta-nserare / noroasă, grea" *(Miza pe nenăscuți).* Masca e o armură în care să ne-ascundem *(O armură).* Sau un recipient de metal protejînd, ca foițele de aur, în antichitate, obrazul celui dispărut, „obrăzar" menit „să dea tărie-acelui chip curgînd", cum spune poetul: „Plecăm încet, ne smulgem greu din iarbă, / ca niște măști de fier, menite / să dea tărie-acelui chip curgînd" *(Măștile de fier).* Doar Nichita Stănescu mai are o asemenea înțelegere a abisalității obrazului adăugat — abisalitatea epidermei suprapuse — pe care va fi avut-o cu certitudine Emil Botta, cunoscînd-o, în primul rînd din lecția cosmosului și apoi din aceea a teatrului. Arta măștilor se învață de la cosmogonii, în primul rînd, de la metamorfoza lumilor. Abia în ultimul rînd de la Teatru. Ea se deprinde din geneză și din geneza lăuntrică, unde apar și dispar măștile sufletului. Sau cum scria poetul în *Stare*: „Pînă la urmă cade sub inimă alunecînd de pe ea, — o mască sonoră." Doar Nichita Stănescu a înțeles, asemeni lui Botta, că masca e o lupă măritoare adăugată obrazului pentru a-l vedea mai bine și a-l dezvălui. El a socotit epiderma o îmblînzire a rănii trăite de ecorșeu, asediul la care e supus *Omul-fantă*, simbol al lecției de anatomie pe viu: „O îmblînzire pentru el și o mască / un fel de lupă măritoare / a fost înconjurarea lui cu piele / și trimiterea lui finală / în cinci degete cu unghii" *(Smulgerea măștii*, în *Epica Magna).*

Și i-a fost dat lui Nichita Stănescu să scrie una dintre cele mai interesante poezii ale măștii, văzute ca o imposibilă schimbare la față a sufletului și moralei indestructibile. Putem să vedem în *Nod-2* o replică la

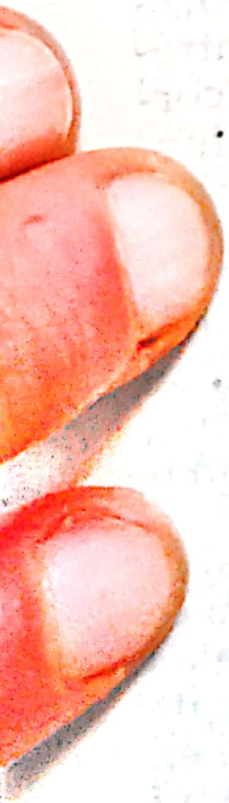
martiriul tragerii pe roată: „Nu curge din el / ceea ce vrei să curgă din el! / Nu cade din el / ceea ce vrei să cadă din el! / Nu moare în el / ceea ce vrei să moară în el, / împărate! / / Roata îi rupe carnea / și carnea nu i se mai sfîrșește! / Roata îi rupe sîngele / și sîngele nu i se mai sfîrșește, / împărate! / / I-am jupuit pielea de pe el / și sub piele i-am găsit tot piele! / I-am spart ochiul și sub ochi / i-am găsit tot ochi! / I-am smuls limba / și sub limbă i-am găsit / tot limbă, împărate! / / I-am tăiat inima / dar sub ea aflăm tot inimă! / I-am despicat fruntea / dar sub ea aflăm tot frunte! I-am frînt șira spinării / dar sub ea aflăm tot șira / spinării, împărate! (...) Ne tocim de moartea lui / care nu-l moare, împărate!"

Poemul *Nod 2* conține o excepțională morală a ecorșeului: „I-am jupuit pielea de pe el / și sub piele i-am găsit tot piele!" Oricît am desfolia prin analiză sensurile creației, bucățile pe care le smulgem întregului nu-i pierd configurația și individualitatea. Ecorșeul ne trimite imperativ la trupul inițial și inconfundabil de dinainte de jupuire. Anatomia operei ne tocește pe noi, exegeții ei, de o „moarte" care nu e neființa textului pe care-l citim și-l despuiem de pieile succesive și simultane, privîndu-l prin acțiunea de hăcuire și tranșare a citatelor, de organe vitale care se refac încontinuu, inimă sub inimă, frunte sub frunte, șira spinării sub șira spinării, limbă *(și limbaj)* sub limba (și limbajul) tăiate pe masa exegezei.

Nod 2 ne oferă implicit și o pildă pentru exersarea și exercitarea actului euristic și hermeneutic. Lectura ca ecorșeu este încă (și doar) o încercare (un eseu) pe calea cunoașterii poeziei. După ce am practicat tot soiul de decupaje făcînd din operă un alai de citate (măști) ale ei, autoritatea întregului și a integrității prin unicitate ni se impune cu o forță ce nu trebuie ignorată. Starea de trezie a actului critic seamănă cu aceea descrisă de Nichita Stănescu în poemul *Către Hypnos*: „Ei, cei treji, aleargă tot timpul / în ei înșiși / fiind rînd pe rînd / numai o gleznă / sau nu / numai o tîmplă / sau / numai un braț, — / restul trupului azvîrlindu-și-l / rînd pe rînd în tenebre." Comentatorii operei, „cei treji", sînt

Scanned with OKEN Scanner

cum îi numește poetul „Cei fără trup". Și, într-adevăr, după ce citești îndelung un scriitor, trăind o fervoare a părților și fragmentului, în pulverizarea treziei nu poți decît să-ți dorești un somn și un vis al lecturii. După o îndelungă analiză și o nesfîrșită scrutare de ecorșeuri (citate), trăiești brusc nostalgia după acele ființe ce „trăiau în somn pentru că / numai în vis / trăiau cu tot trupul deodată". Atunci se produce ruptura, și întregul corp al unei cărți (re) începe să se simtă visat, visînd să fie perceput în întreaga și indivizibila lui ființă. Și atunci ne despărțim de ecorșeu pentru a trăi întregul Text, ca pe un papirus fără lacune.



Scanned with OKEN Scanner

FRAGMENTE

În *Phaidros*, Socrate își începe cel de-al doilea discurs unde preamărește iubirea celui îndrăgostit și laudă nebunia *(mania)*. Apoi dă exemple din care aflăm că nebunia nu-i lucru de ocară la cei din vechime, numele ei fiind legat de «cea mai mîndră dintre arte, de arta de a străvedea în viitor, spunîndu-i arta nebuniei, *manike*... În schimb oamenii de astăzi neștiind ce e frumosul au strecurat aici un *t* și au numit arta de a vedea cu duhul *mantike*». Iată „infima și delicata literă *t* care poate fi însăși trecerea", nuanța subtilă ce stă mirată „între eroare și teroare" din *Alegoria* lui Botta, subțirea și înalta literă *T* din poemul *Thanatos*, fragila structură în formă de *T* pe care a fost răstignită Himera din poemul *Cervantes*.

Și tot legat de Himeră, într-o notă la *Phaidros* se explică traducerea lui *himeros* prin „valul de dor". *Un dor fără saţiu* este însăși himera lăuntrică. Un joc de cuvinte, bazat pe etimologii false ne propune următoarele sensuri, atît de fertile pentru înțelegerea lirismului lui Botta, prima silabă *hi* trimite la *hienai* ce înseamnă „a merge către", a doua silabă *mer*, care formează valul, „unda curgătoare" *(rhoe)*. O poezie a valului de dor, a călătoriei obstinate spre nevăzut, ea însăși undă curgătoare și himeră a scriiturii.

C.da 217 coala 32

Scanned with OKEN Scanner

Ce plenitudine a revărsării gîndului despre nume, cuvinte şi sensuri în *Cratylos*. Devii circumspect cu etichetările. La un moment dat, Socrate spune că cei din vremurile vechi numeau ziua *heméra, himéra* sau *hemera*, pe cînd cei de azi o numesc *heméra*. Doar în măsura în care oamenii se bucurau şi *doreau (himeiron sin)* acea lumină care se isca din întuneric, a primit ea numele de *himéra*, „dorita". La Botta se păstrează mereu această ambiguitate şi hibridare a sensurilor. Himera e aducerea în lumină a dorinţei şi dorinţa luminării de sine. Etimologia himerei ne ajută să recuperăm senzaţia aceea de auroral şi diurn care scaldă poezia lui Emil Botta. Noptatecul, viforosul şi cruntul nocturn, acel *nigredo* al alchimiei alunecă în zori de zi şi *albedo*. Dorul fără saţiu aduce himera la lumina zilei, de nu va fi ea chiar aurora eului liric.

Citesc într-o scrisoare către Louise Colet, trimisă de Flaubert în 6 sau 7 august din Croisset, un pasaj care-l apropie neaşteptat de Botta. Există la Botta acea impersonalizare obţinută *via theatri*. Multe pasaje din scrisorile lui Flaubert ne pot ajuta să-l înţelegem pe Botta : „Fondul naturii mele este, orice s-ar zice, saltimbancul. Am avut în copilărie şi în adolescenţă o dragoste nemăsurată pentru scenă. Aş fi fost poate un mare actor, dacă m-aş fi născut mai sărac... Eu unul admir foarte mult tinicheaua sclipitoare şi aurul. Ba chiar poezia tinichelei mi se pare superioară, fiind tristă." Dacă Botta n-ar fi fost decît scriitor am fi înţeles oare mai bine poezia lui ? *Bio-graphia* pare adesea mai puternică decît *graphia*. Oricum perfecţiunea sau imperfecţiunea omului ţin de incapacitatea lui de a-şi atinge direct obiectul. Totul se obţine, vorba lui Kierkegaard, cu ajutorul opusului celor dorite. Melancolicul are cel mai acut simţ comic. „Saltimbancul" Flaubert, neatingîndu-şi visul, e mai actor decît Botta cînd scrie. Impersonalitatea lui e mult mai teatrală decît a lui Botta. Şi tot bovarismul din acele «affres du style»... Altfel, Botta a avut parte de „poezia tinichelei" pe

Scanned with OKEN Scanner

care-a exprimat-o uneori indirect, prin „melodioasa tragedie".

• • •

Caut în *Cratylos* locul unde se spune că limba este zeul Pan în persoană, pe jumătate raţiune, pe jumătate sălbăticiune. Aşa comentează şi Constantin Noica. În fine, găsesc pasajul. Vorbind despre Pan cu Hermogenes, Socrate îi spune: „Tu ştii că vorbirea semnifică *tot (pan)*, că se roteşte şi se întoarce întruna, fiind de două feluri: adevărată şi falsă [...] Ceea ce e adevărat din ea e bine netezit şi divin, locuind acolo sus cu zeii, falsul însă, aspru şi ţinînd de firea ţapului *(tragikós)*, se află jos în gloata oamenilor. Căci poveştile cele mai multe, cît şi minciunile aici se găsesc, în viaţa tragică *(tragikón)* [...] Aşadar, pe bună dreptate, e numit cel care face cunoscut *tot (pan)* şi care se răsuceşte întruna *(aei polōn)*, Pan căprarul, *(Pān aipólos)*, el fiul cu îndoita fire al lui Hermes, neted în jumătatea de sus, iar jos aspru şi întocmai ţapilor. Şi este Pan acesta, fie rostirea chiar, fie fratele bun al rostirii, dacă e într-adevăr fiul lui Hermes". Există în poezia lui Botta o foame, o aviditate de tot. Scriitura lui are o parte netedă şi una aspră, se roteşte şi se întoarce întruna şi e de două feluri: adevărată şi falsă. Ea are o nedesăvîrşire în desăvîrşire. Este perfecţiune şi imprecizie, claritate şi îngăimare, armonie celestă şi sălbăticire bolborosind. Este graţie şi tragedie, clasicitate şi încîlcire. Pan a dat numele său panicii, acestei terori care invadează întreaga fiinţă şi natură, presimţind prezenţa Totului care tulbură simţurile şi spiritul. Există în lirismul lui Botta, aflat sub semnul lui Pan — şi aici se poate deschide paralela cu Blaga — o senzualitate primară irepresibilă, semnificaţie ce se lasă despuiată ulterior pentru a personifica Marele Tot, integralitatea fiinţei. «Pan este mort» spunea Proudhon referindu-se la disoluţia instituţiilor, moralei. Simbolul a evoluat dinspre cutremurul senzual şi existenţial spre

ideea de falie și apocalipsă. Oricum, lirismul modern și hermeneutica lui nu pot elimina această efigie. Poemul *Proverb* despre moartea lui Dionysos trebuie citit și ca un *Proverb* despre dispariția lui Pan, încă una din „moralitățile legendare" pe care ni le oferă opera lui Botta, fără să fie influențat neapărat de Laforgue.

• • •

Mircea Eliade scria în *Șantier*: „Mă întreb dacă nu a venit timpul să ne emancipăm de primatul cunoașterii prin inteligență, prin spiritul pur. Dacă nu trebuie să încercăm și o cunoaștere globală, organică, prin pasiunile, entuziasmele, păcatele și somnul nostru." Se vede în acest fragment gheara lui Gide. Toate aceste apropieri Eliade, Botta, Gide nu fac decît să confirme ideea lui Roland Barthes susținută în *Plaisir / écriture / lecture (Les Lettres françaises*, 9 februarie 1972) că orice fapt cultural, întotdeauna multidimensional, ne trimite la o istorie plurală a creației și a lecturilor. Mai mult, orice analiză comparatistă este un spațiu hedonist, o reflecție despre plăcerea și seducția textului. Dacă putem vorbi de un donjuanism al textului, precum Barthes, cu atît mai firesc ne apare donjuanismul lecturii.

• • •

Surprinzătoare este comparația pe care-o face Mircea Eliade între Nietzsche și *Miorița* (e vorba de ciobanul din baladă). Existențele celor două personaje ar fi comparabile. Nietzsche, acest mare bolnav, a fost în stare să facă din boala lui unicul mod de a-și cîștiga sănătatea. El a văzut în ea un mijloc spiritual. De altfel, Eliade citează din Nietzsche o frază la care-ar subscrie oricînd și Botta: „Prin spirit trebuie ajutată natura." Cred că genul acesta de comparatism neașteptat e cel care mă atrage. Comparația între termeni îndepărtați e aceea care protejează pe tot parcursul ei diferența, distanța, disimilaritatea celor două lumi a-

duse, printr-o abruptă tectonică, în proximitate. E, mai degrabă, metafora critică. Poate. Un spirit ghiduș ne tot repetă «comparaison n'est pas raison». Și, totuși, stabilirea unei vecinătăți a unui „alături de", „în preajma lui", „în relație cu", „privitor la" care să-i așeze printr-o aluzie-fulger pe Nietzsche lîngă ciobanul din *Miorița* nu e o simplă colaționare și confruntare hazardată. În artă nu e vorba doar de mărimile comparabile din matematică. Analogiile, apropierile, asimilările, relațiile, raporturile, în fine, unitățile de măsură și greutățile ce echilibrează balanța artisticului își păstrează acel drept și dar esențial: de a pune pe un taler pana — imponderabila efigie a spiritului și a sufletului — și de a cîntări cu ea orice greutăți. Dezechilibrul nu va veni nicicînd de la imponderabila unitate ce măsoară, ci de la absența ei. Nimic nu-i va putea înlocui și aproxima imponderabilitatea.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

LECTURI ÎN ECORȘEU : INDIRECTA SIMILITUDINE :

Ecorșeul — o viață subterană a lecturii 7
Surîzători jupuitori și jupuiți . . . 7
Lectura ca ecorșeu 13
Literatura experiențelor. Experiența literaturii 18
„După exemplul lui Kierkegaard", cum scria Mircea Eliade 19
Un martor fraternizînd : primele poeme expresioniste 23
„Să descoperi un demon nou : unul neștiut de nimeni"... . . . 27
Jurnalul deghizat (dincolo de artificiul clasic) 40
Pe culmile subiectivității 62
Pseudo-tratat al afinităților 109
Lirismul geamăn, sosia lirismului 132
Filosoful din Bâle 153
O formă nouă de patetism : ambiguitatea revelatoare 153
O mie și una de nopți ale poemului 162

Scanned with OKEN Scanner

25L

Întunecate și vesele jocuri . . . 174
„Scara cea mai lungă a sufletului" 185
Paroxismul Utopiei 195
„Leoaica-ciocîrlie" 205
„Declinarea abisului" 213

EXERCIȚII DE NEASEMĂNARE

Regia de smilitudini — o magică imprudență 239
Alte „Zări și etape": Expresionismul 282
Paradoxul suprafeței: ea dă individualitatea și adîncimea . . . 282
Simulacrul alterității 293
„Eul tîrziu" 304
Triplul salt parodic 308
„Statuia ironică" 343

COMPARATISMUL PARADOXAL

„Arbor invers" 401
„Joc de treceri" 410
„În lumea simultană... În lumea supra-simultană" 421
„Un laser lingvistic" 429
Vizualul vociferant: „Doamnă cu toporaș" 437
Autoportretul ca mit al alterității . . 445
Poemul-eseu 459
„Un adevăr polipier, multiform și cu miriade de ochi" 464
„Papirus cu lacune" 471
Acel «eu însumi» 480
„În stare să-și locuiască tot trupul deodată" 486

FRAGMENTE

Scanned with OKEN Scanner

5

002472

Proclamînd similitudinea prin exerciţii de neasemănare şi visînd marea diferenţă şi originalitate sub orizontul analogiilor, ecorşeul, ales de noi ca o metaforă pentru lectura critică, ne readuce aminte că ceea ce pare a fi doar epidermă, în poezie, filosofie, pictură ori scenariu existenţial sau artistic nu e nicidecum suprafaţă, superficială alcătuire. Dimpotrivă. Suprafaţa e garanţia şi receptacolul adîncimilor. Pielea susţine atît de inconfundabila individualitate a fizionomiei. Ea modifică şi protejează diferenţa fundamentală. În profunzime, lucrurile seamănă, sînt îngrozitor de la fel. Ceea ce se petrece în lectura-ecorşeu este mereu o citire a celor aproximativ asemănătoare cu dorinţa de a releva diferenţa. E aici autoironia comparatismului ce se distanţează de propria-i rîvnă şi de credinţa ca *tota est sinul* pentru a elibera tocmai individualitatea, vocea şi universul inconfundabil al creatoruiui.

ISBN 973-23-0154-6

Lei 29

Scanned with OKEN Scanner